

Article Information

Article Type: Research Article

This article was checked by iThenticate.

Doi Number: <http://dx.doi.org/10.17121/ressjournal.3638>

**THE TRANSFORMATION OF SQUARES AND MONUMENTAL
STATUES AS POLITICAL AND AESTHETIC IMAGE
MEYDAN VE ANIT HEYKELLERİN POLİTİK VE ESTETİK İMGE
OLARAK DÖNÜŞÜMÜ**

Mehmet Sıddık Turan¹

Abstract

Squares and every representation placed in squares are very important elements, both in terms of conveying the sociological realities of social life to future generations and understanding the relationship between power and society. Given that squares not only form the memory of cities but also serve as spaces where current regimes legitimize themselves and convey their claims to power through representations, the importance of these special areas can be better understood. Indeed, although squares have very clear boundaries and locations, they are autonomous areas with complex interpretations, and therefore every representation placed in these areas has been very privileged. Squares and the monumental statues placed in squares especially until the Romantic Period presented to the people the omnipresence of the owners of the power they pointed to, their power and dominance, wealth and otherworldliness as representations. However, following the social uprisings against forms of governance during the Romantic period, squares and the monumental statues placed within them began to shape outside the orders of the ruling regimes. Now, instead of the monumental statues of the king on a horse, in uniform, with his splendid and serious stance, or the secretive ruler, the aristocrat with the ideal body and the ostentatious rich, monumental statues with mocking and derogatory expressions of figures such as a rhinoceros, spider, bull etc. are exhibited in squares. While the current study seeks to answer the question of why squares and monuments were so important in the context of the relationship between society and power in the past, it also explains why the monumental statues displayed in squares today are so striking. In this sense, the study was conducted by reviewing the literature that could be related to the subject and the artists and their works related to the conceptual content were selected by using purposive sampling. In the study conducted using semiotic methods, content analyses of the examples were conducted, and different disciplines related to the subject were utilized.

Keywords: Monument, Square, Monumental Statue, Square and Power, Public Space.

Özet

¹Dr. Öğr. Üyesi, Iğdır Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, memetturansanat@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-5556-5370>

Meydan ve meydanlarda bulunan her temsil, zamanının tüm sosyolojik gerçekliğini gelecek kuşaklara hem bellek taşıyıcısı olarak hem de iktidar ve toplum arasındaki ilişkiyi aktarmada çok önemlidir. Bu her iki unsuru mevcut iktidarlar, kendilerini meşru kıldıkları ve egemenlik taleplerini temsiller aracılığıyla ilettikleri mekânlar olarak da kullanılmışlardır. Böylelikle meydanların sınırları ve konumları çok belirgin olsa da özerk alanlar olmalarından kaynaklı buralara yerleştirilen her temsil de büyük bir öneme sahip olduğu görülmüştür. Fakat özellikle Romantizm Dönemine kadar meydanlar ve meydanlara yerleştirilen temsiller, iktidarın halka her an her yerde olduklarını, güç ve hâkimiyetlerini, zenginlik ve uhrevi temsillerini işaret ederken, bu dönemden sonra tersine bir dönüşüm yaşanmıştır. Bu açıdan mevcut çalışma, meydan ve meydanlara yerleştirilen temsillerin estetik ve politik anlamdaki dönüşümünü ortaya koymakta ve literatürde bulunan sınırlı alan yazına önemli katkılar sağlayarak gelecekteki araştırmacılara da ışık tutacaktır. Çalışma kapsamında nitel araştırma yöntemlerinden gösterge bilimsel analiz yöntemi kullanılarak, ifade edilen dönüşümü açıklayan aktarımlara karşılık gelen sanat eserlerinden somut örnekler verilmiştir. Bulgular, Romantizm Dönemiyle yönetim biçimlerinin değişim taleplerine karşılık meydan ve meydanlardaki bu temsiller tümüyle değiştiğini göstermektedir. Ayrıca artık at üstünde kralın, üniformalı resmîyetin, şaşalı ve ciddi duruşu ketum yöneticinin, ideal bedene sahip aristokratın ve gösterişli zenginın anıtsal heykelleri yerine; meydanlara bir gergedan, örümcek, boğa vb. figürlerin alaysı, aşağılayıcı ifadeleri olan temsillerin sergilendiği tespit edilen diğer bir önemli bulgudur. Sonuç olarak çalışma, geçmişte meydan ve meydanlardaki temsillerin toplum ve iktidar arasındaki ilişki bağlamında neden bu kadar önemli olduğunu ortaya koyarken, bugün meydanlarda sergilenen temsillerin neden bu kadar çarpıcı olduklarını da göstermektedir.

Anahtar Kelimeler : Anıt, Meydan, Anıt Heykel, Meydan ve İktidar, Kamusal Alan

GİRİŞ

Meydanlar ve meydanlara yerleştirilen anıtlar/anıt heykeller, temsil aracı olarak tarih boyunca iktidarların ve kendilerini gösterişe dayalı sunma ihtiyacı duyan her kesimin politik amaç çerçevesinde yoğunlukla kullanıldığı görülmektedir. Estetik değerlerden olabildiğine destek alan bu kullanıcılar, bu temsiller aracılığıyla egemenliklerini ve statülerini imlemişler. Bu amaçla hangi hiyerarşik sınıfa ait olursa olsun kendilerine bahşedilen meydanların veya adlarına dikilen anıt ve heykellerin daha yüksek bir erkin cisimleşmesi adına bir temsil olmuştur. Böylelikle kişi ve kişiyi temsil eden yer/mekân veya estetik form olan heykel kutsal bir imgeye dönüşmüştür. Ayrıca meydanların yoğun kullanılan kamusal alan ve kentin merkezi mekânları olmalarından dolayı tüm halkın olaya müdahil olması bu temsillere daha fazla statü ve kutsallık kazandırmıştır. Bundandır ki bu mekânlardaki temsiller iktidar merkezli okunur ve bu okumanın mantığı iktidarın “ancak kamu alanında cereyan edebilir... özel mesele niteliği taşıyan bir temsiliyet olamaz” iddiasında bulunmak zorunluluğundan ilişki kurulur (Habermas, 2018, s. 65). Böylece özel ve özerk olan meydan ve anıt ister yandaş, ister karşıt; kimi temsil ettiyse ve hangi düşünceleri yansıtıyor olursa olsun buralarda yer edinmesi büyüklü bir kimlik kazandırmıştır. Öyle ki bu yerler, kentin en önemli odak noktası olmasından dolayı tüm şehrin istekli veya mecburi katılımıyla temsiller üzerinden şaşalı ve lüks olan bir biat kültürü geliştirildiği de söylenebilir. Nitekim halk, bu etkileşimde sadece izleyici konumunda olmamış aynı zamanda sunulan temsil törenlerin karşısında edilgen bir duruma çıktığını da göz önünde bulundurduğumuzda biat kültüründe bu yerlerin ne kadar önemli olduğu anlaşılacaktır. Böylelikle zengin ve gücü olanın bu yerleri kullanacağına göre ve bu yerlerin ciddi politik amaçlı kullanıldığını düşündüğümüzde buralardaki her temsil gerçeğinin söylevi olarak ezici bir hüküm sürmüştür. Görülüyor ki bu

gösteriş sembolleri karşısında halkın hem algıyla katılımından dolayı korku yaşayan hem de hayranlıkla boğun eğişi yıllarca sürmesini sağlamıştır. Dolayısıyla iktidarların bu temsiller aracılığıyla sansüre dayalı bir gözetim sağladığı, her daim yarattığı kütleli hacmi ile bu boşlukları doldurduğu ve emellerinin gözlenebilir somut bir sese dönüşmesini sağladığı iddia edilebilir.

Meydanlar ve buralara yerleştirilen anıt heykeller, ister planlı, ister plansız kurulmuş, yerleştirilmiş veya inşa edilmiş olsun her form genelde siyasi bir nesne olarak, bir sınıfı, bir inancı veya ideolojiyi işaret eden semboller olarak görülmüştür. Aynı zamanda iktidarların bu temsiller aracılığıyla yarattığı etki düşünüldüğünde her ne amaçla olursa olsun buralara yerleştirilen her form, dönemin tüm değerlerini barındırması bakımından da kentin belleğini oluşturmuştur. Bu yüzden bellek taşıyıcı bu unsurlar, zaman aşırı anlatımları, mekân aşırı auraları ile kendinden sonraki dönem ve topluluklara da ciddi mesajlar vermiştir. Böylelikle mesajlarıyla bu uhrevi temsiller, görünmez efendilerini işaret eden ve haykırırcasına temsil ettiklerini her daim gösteren canlı nitelermeler olmuşlardır.

“Ölmüş bir şey, düşük veya değersiz, aşağı bir şeyle temsil edilemez. Çünkü o, kamusal bir varoluş düzeyine çıkmasını sağlayabilecek türden yüksek bir varoluşa sahip değildir. Büyüklük, yücelik, majeste, şan, asalet, onur gibi sözcükler, temsile ehil bir varoluşun bu hususiyetine işaret etmeye yöneliktir” (Habermas, 2018, s. 65).

Anlaşıyor ki, anıt heykeller meydanlarla buluştuğunda hususunin yerine geçtiği bir temsil ve otoritenin kamusal bir şahsa dönüşebilmesi için gösteri olarak somut sergilenmeli kaygısı taşımıştır. Böylece hâkimiyet ve güç, halka karşı beklentisini kent meydanında meşruluk kazanmasının bir yolu olarak denemiştir. Hatta meydan ve meydanlara yerleştirilen anıt heykeller üzerinden öyle bir aura oluşturulmuş ki adeta dünyevi ile uhrevi arasında kutsal bir mevki, mekân ve şahsiyet konumuna sokulmuştur. Aynı zamanda kral ve ailesinin en mahrem eylemlerin tören şeklinde belli zamanlarda meydanlarda sunulması bu alanlara yüklenen anlamların ne kadar karmaşık ve önemli olduğunun da göstergesidir. Benzer şekilde belli bir zamana kadar idam ve toplu cezalandırmaların, toplumsal ayaklanmaların, halka yönelik çağrı ve uyarıların buralarda yapılmış olması, buralara verilen önemin ne kadar kapsamlı olduğudur. Verilen öneme bakıldığında kamu kurumlarının ve birçok önemli işlevi yerine getiren yapıların buralarda inşa edilmiş olmasını daha rahat anlamış oluruz.

Çalışma, ideolojik temsiller olarak görülen bu simgesel anlatılar iktidar ve halk arasında gelişen kültürel değerlerin birer aracı nitelik olarak kullanılmış olması ve sonrasında bu iki öğenin nasıl evirildiği üzerine düşünmek, konunun detaylarına odaklanmak açısından önemlidir. Çünkü bu kutsal görülen öğelerin temsil ve teşhir unsurları olarak belli bir döneme kadar dokunulmaz olmuştur. Fakat zamanla çok ciddi siyasal ve ideolojik propaganda imgesi şeklinde kullanılan bu durum değişerek ifade edilenlerin aksine aşağılayıcı, alaysı, komik ve kişileştirilmiş hayvanlar gibi yorumlara dönüşmüştür. Araştırma, bu anlamda çok önemli bir soru olan meydan ve meydanlardaki anıtsal heykel anlayışı neden ve nasıl değişti? Sorusuna cevap aramaktadır. Böylece çalışma, bu değişimin yarattığı o güzellik kültürünü yıkan ve miadını doldurmuş şaşanın nasıl bir kötürüm yazığıya dönüştüğünü inceleyen ve böylelikle kapsamın temel kavramlarından olan anıt heykele karşı bir biat kültürünün nasıl yok olduğuna yönelik öncesi ve sonrası açıklanarak bir sonuca varılmıştır.

Sonuç olarak, politik ve estetik açıdan meydan ve meydanlara yerleştirilen anıt/anıt heykellerin dönüşümü günümüz dünyasını anlamada önemli olduğu bulgulanmıştır. Çalışmanın vardığı sonuçlardan biri de iktidarın çok ciddi manevra alanları ve mülkiyetlerini tayin eden o gösterişlerini sergiledikleri mevkiler olmaları üzerinde kurgulanmıştır. Dolayısıyla çalışmada, iktidarların halka yönelik bu alanları nasıl kullandıkları açıklanırken, daha sonra meydan ve meydanlara yerleştirilen formların nasıl önceki anlayışa ters bir anlamda evrimleştiği ve meydanlara bırakılan temsil imgelerinin nasıl bir aracıya dönüştükleri sorularına cevap vermiştir. Nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi kullanılan bu çalışma, ilkin meydan ve anıt kavramlarının tanımlaması, meydan ve meydanlara yerleştirilen anıt heykellerin dönemsel ve bölgesel kullanım ve yorum farklılıkları ile ilgili yayınlar taranmış, elde edilen bulgular değerlendirilmiştir. Meydan ve anıt/anıt heykellerin açıklamalarına yer verilmiş, meydan ve anıt/anıt heykellerin zamansal farklılıkları ve iktidarlar tarafından kullanım şekilleri açıklanmıştır. Çalışma, “Meydan ve Meydanlara Yerleştirilen Anıt Heykellerin Politik ve Estetik İmge Olarak Dönüşümü” başlığıyla konunun sanat bağlamında örneklerle zenginleştirilerek değişimin çarpıcılığı ortaya konmuştur. Araştırma, meydan ve meydanlara bırakılan temsiller üzerinden toplumsal değişimi estetik ve politik açıdan dönüşümün sorunsalını yine sanat bağlamıyla görsel örneklerle ortaya koyduğu düşünülmektedir.

POLİTİK ve ESTETİK ALAN: MEYDAN

Meydan; “Kamusal kullanım için ayrılmış, çevresi yapılarla ya da ağaç vb. doğal engellerle sınırlanmış kentsel açık alan” şeklinde tanımlanır (Tanyeli, 2008, s. 1033). Meydanların kentsel alan olarak oluşum serüvenine bakıldığında, Antik Yunan’da bulunan Agora’larla kent yapılarının içinde var olmaya başladığı anlaşılmaktadır. Önceki medeniyetlerde ise -Mezopotamya, Mısır, Mezopotamya vb- meydan kamusal alan olarak görülmemiştir. Fakat yapılan araştırmalar gösteriyor ki Agoralar, meydanların en eski ve ilk örnekleridir. Bu örneklerle beraber günümüze kadar hemen hemen her kent kurgusunda kent meydanları her zaman son derece önemli alanlar oldukları açıkça anlaşılmaktadır. Nitekim Agoraların kent içindeki işlevleri düşünüldüğünde, gezinti, toplantı, önemli kurumların ve dini mabetlerin bulunduğu alan oldukları ve hatta çarşı pazar gibi yapıları içinde bulundurdukları gözlenmektedir.

Helenistik (Antik Yunan) dönemine kadar planlı olmayan Agoralar, genellikle rastlantısal bir düzenleme ile yapıldıkları bilinmektedir. Neyse ki Helenistik dönemle beraber koloni kentlerin kurulmasıyla düzenli ve planlı bir yapılaşma yönelimi başlamıştır. Nitekim bu dönüşüm Roma döneminde Forumlara ve antik dönemdeki Antik Yunan ve kentindeki Agorayla Akropolis’in bir bileşimi olan dini veya din dışı yapıların yoğun olduğu, resmi ve ticari işlevleri olan mekânların inşa edildiği merkezi yerler şeklinde kotarılmıştır (Tanyeli, 2008, s. 1033). Bu dönüşümün izi sürüldüğünde ise önemli işlevleri olan yapıların yoğun inşa edildiği yerler, bir yandan şehirlerin odak noktasını oluştururken diğer taraftan da özel ve özerk alanlar olmaya başlamıştır. Böylelikle bu gelişime paralel olarak buralara ilginin hem fazla hem de çok farklı boyutlara taşınmasına neden olmuştur.

Nitekim meydanlar, tarihin her aşamasında önemli ve özel merkez alan olmalarından dolayı şehirlerin/ülkelerin yöneticileri, aristokrasi-aristokrat ve zenginleri tarafından kendi emelleri doğrultusunda yoğun kullandıkları görülmüştür. Bunun nedenlerinden biri bu özel alanlarda kendilerini işaret edecek her anlatı onlara yüce bir sıfat kazandıracığı düşüncesidir. Çünkü mabetlerin veya kamu kuruluşların çevresinde oluşan meydanların gerek kutsallık durumları, gerekse hemen herkesin uğradığı yer olmasından dolayı bir kesişme noktasıdır. Bu

yüzden buralarda her temsil, görünürlüğü, bilinirliği, gösterişi ve birçok anlamda halka kolaylık sağlayan merkezi yerler olmalarından dolayı işaret ettiği şeyi yüceltmıştır. Başka kimlik kazandırmıştır. Statü belirleyen olmuştur. Aynı zamanda halk eğlencelerinin, özel gün ve bayramların, cezalandırma ve yargılama işlemlerinin buralarda yapıldığını da düşünürsek bu alanların ne kadar etkileyici oldukları daha iyi anlaşılacaktır. Hatta ilk dini ritüellerin ve ibadet mekânlarının buralarda olmasından kaynaklı dinsel oyunların kilise önlerinde yapıldığını hatırlarsak, meydanların halkın ilk izleyici mekânları olduğunu da eklediğimizde bu özel alanların kullanıma ne kadar elverişli olduğu görülür.

Ortaçağ İslam coğrafyasında ise meydanın varlıklarına yönelik farklı çözümler vardır.

“Batı dillerindeki piazza, place, square vbg. sözcüklerle eşanlamlı hale gelmişse de, İran-Orta Asya geleneğinde anlamı bugünkünden biraz farklıdır. Sözcüğün en azından 13. yy’ın sonlarına değin Anadolu’da geçerli olan bu özgün anlamı, kentin hemen kıyısında konumlanan ve özellikle ve atlı sporlar için ayrılmış düz, açık alan biçimdedir” (Tanyeli, 2008, s. 1033).

Bir başka tanıma göre ise “Latince açık yer ya da genişletilmiş cadde anlamına gelen platea, İngilizce ve Fransızca da place kelimesinden türeyen meydan; İspanyolca plaza ve İtalyanca piazza ile aynı kökenden gelmektedir (Marcus ve Francis’den akt. Ejder Ulutaş, 2019, s. 141). Türkiye, Türkistan, İran gibi devletlerde mimari açıdan meydanların tasarlanmadığı, düzeltilmediği veya çevresinin doğal engellerle esnek olan alanlar olduğu çoğunlukla görülmektedir. Bu coğrafyalarda ifade edilenlere karşılık gelmeyen istisnai alanlar olsa da -17. yy’da İsfahan’daki Meydan ı Şah gibi- genel olarak inşa etme mantıkları benzer olduğu görülebilir. Türklerin öncülüğünde İran-Orta Asya’dan meydan inşa mantığının taşındığı ve İslam’la birlikte hızlıca yayıldığı anlaşılmaktadır. İlk bu meydanların spor gibi eğlenceli oyunların sunulduğu daha sonraları da Batıya benzer bir işlevsellik görülmüştür. Örneğin Kahire, Şam ve Halep gibi kentler bu minvalde olduğu ancak Osmanlı dönemiyle birlikte meydan ve anıt heykel anlayışındaki değişim Batıya yönelik evrilmiştir. Bu dönemle birlikte At Meydanı (Sultan Ahmet Meydanı), her ne kadar Bizans temelleri üzerinde inşa edilmişse de bir yönüyle Osmanlı yeniden yorumlamıştır denebilir. Fakat oluşum ve işlev açısından Batı meydan anlayışından farklı olmayan bu evrimleşme, Osmanlı’nın küçük kentlerine doğru yaygınlaşmaya başladığı da ifade edilmektedir. 16. yy’da başlayan kent ve meydan tasarımı ve Batılaştırma etkileri gerek kavramsal, gerekse kentsel öge olarak meydanların artık farklı bir özel alan olarak yorumlanmaya ve özerk kılınmaya başladığı görülmektedir (Tanyeli, 2008, s. 1033). Batı bu anlamda değişimi doğuya göre hem hızlı hem de erken yaşadığı anlaşılmaktadır. Rönesans dönemi, bu anlamda ilk aşama olarak öne sürülmektedir.

Neden olarak Rönesans ile birlikte dünya kendi karanlığını ret ettiği, kendi alacakaranlığıyla yüzleştiği bir dönem olması yeni sorgulamaların başlaması olarak gösterilebilir. Sanatın her alanında olduğu gibi diğer disiplinlerde de bu reddediş görülmüş ve alternatif yüksek seslerin çıkmasına da olanak sağlamıştır. Bu mantık kent tasarımı alanında da etkisini yoğun bir şekilde hissettirdiği görülmektedir. Nitekim değişimin bir yüzü de kentin odak noktasını oluşturan meydanlar üzerinde olmuştur. Kentin kesişim veya odak noktası olan bu alanlar daha da bir önem kazanmıştır. Meydanlara yaklaşım biçiminin zaten öncesinden de gelen değerlerden dolayı önemli olması buraların çok daha etkin kullanılmaya

başladığı bulgulanmıştır. Böylelikle ideal kent planlamalarının önem kazandığı Rönesans'ta ilk örnekler de bu hassasiyetle düzenlenmiştir. Düklük Meydanı Paris'te Kraliyet Meydanı, Vendôme Meydanı –üniform cephe meydanlar-, ile Roma'daki Compitog Meydanı –perspektif etkili meydan- söz konusu dönemin bu mantıkta düzenlenen en iyi örneklerdendir (Tanyeli, 2008, s. 1033). Bu meydanların ana özellikleri; öncelikle kenti birbirine bağlayan bir düğüm gibi merkez noktalar olmalarından halkın yoğun yaşadığı kamusal yoğunlaşma alanları olmuşlardır. Nitekim günümüze kadar meydan düzenleme mantığı ve meydanları kullanma düşüncesi farklılaşarak değişmişse de bu alanlar hep bu minvalde değerlendirilmiştir. Fakat bu anlayış, romantizm dönemiyle tamamıyla büyük bir evrim geçirmiştir. Halkın yoğun olarak kullandığı meydanların hak taleplerini isteme, grev ve iktidarlardan isteklerini iletme noktasında sembolik değerler taşıdığı bir dönem başlamıştır. Günümüz dünyasında ise kentlerin nüfus yoğunluklarından, iktidarların kitlesel birliktelikleri dağıtma veya bir araya getirmeme düşüncesinin ve yoğun araç trafik sorunlarını gidermekten kaynaklı artık meydanlar bambaşka bir değişimi yaşamıştır.

Günümüz meydan anlayışı ne yazık ki kamusal yoğunlaşma olmayan 20. yy meydan anlayışı, trafik çözümleme metodu üzerine düzenlenir olmuştur. Kalan kısım veya arta kalan yerlere ise -şimdi bu mantık çoğunlukla değişse de -eskiden olduğu gibi belli kişilere veya gücün temsili formuna bağışlanmıştır. Fakat meydanların önemi azalmış ve alanları kısıtlanmış olsa da birçok toplumsal olayın anılması adına temsilen veya toplumu doğrudan etkileyen sembolik bellek taşıyıcıları olmuşlardır. Yaşayan bu alanların infial yaratan olaylarla anılmasından halen halkın hafızasında ciddi yer almaktadır. Bunların başında gelen en önemlilerden biri de meydanlarda halka açık idamlardır. Öyle ki meydanların özel önemlerinden yola çıktığımızda idamların bu alanlarda teşhir ve ikazın sansür gibi halkın üzerinde kullanıldığı yerler olması buraların ne kadar karmaşık bir öneme sahip olduğunun bir başka yönünü gösterir. Engizisyon mahkemelerin meydanlarda yapılıp ve yine infazın halkın önünde oralarda yapılması bu anlamda en bilinen örneklerden sadece biridir. Bu, aslında cezai işlemin halkın katılımıyla gerçekleştirilirken cezayı tüm topluma kesmek veya ödül ise yine bu ödülü oradaki tüm halka armağan etmek gibi bir çıkarım yapılabilir. Fakat asıl orada söylenen şey; mevcut düzene aykırı olanın sonunu ve yandaş olmanın mükâfatını empoze etmek gibi bir sonuca bağlanabilir. Örneğin karnaval gibi sunulan gösteriler, halkı boyunduruk altına almak için yine halkın belli bir kutbunun katılımıyla bulaşıcı bir yayma politikası güdüldü ifadesini de söyleme kolaylığını sağlamaktadır. Ancak halkın hakkını talep etme noktasında meydanlara çıkar. Böylece er meydanı deyiminin içini dolduran bu durum, tezat bir güzergâh çizmeye başladığı anlaşılmaktadır. Hal böyle olunca meydanalar, hem bir yandan halkın sözünü cüretkârca ifade ettiği hem de hayır diyebilmenin bedelini ödediği yerler de olmuştur. Bu durumda ortaya iki önemli sonuç çıkmaktadır. İlkin, meydanların hiçbir zaman gücün veya güçlünün egemenlik mührünün basıldığı yer sembolünden kurtulamamıştır. İkincisi ise, meydanların her zaman gerek halk, gerekse iktidarlar için çok önemli ve özellikli alanlar olmasından kaynaklı bu özel yerlere hâkim olan kente hâkim olur düşüncesi hep var olmuştur. Bu iki özellikten de çıkarılacak sonuç; meydanlar ve buralara yerleştirilen imgelerin anıtlaşması hem dönemlerinin iktidar ve halk ilişkisini hem estetik dönüşümünü okumada çok önemli unsurlar olmuştur.

Anıt Heykel

Anıt, iktidar ve toplum ilişkisi bağlamında kamusal alanda estetik dönüşümü görmek açısından çok önemlidir. Meydanların dönüşüm serüvenine bakıldığında aynı paralellikte anıtların da aynı kaderi paylaştığı görülür. Öncelikle anıtların geçmişte olduğu gibi günümüzde de çok özel kişi, durum ve olaylar bağlamında tanımlanmıştır. Anıt; taşınmaz ve korunması gerekli olan kültürel miras olarak yorumlanan ve yalnızca belirli kişilere veya olaylara gönderme olmayan bir kavram olarak kullanılmıştır.

“Anıt; ‘abide’ de denir. ‘Anmak’ kökünden türetilen anıt sözcüğü, bir olayı (ör. Hicaz-Mekke telgraf hattının yapımı, 1900) hatırlatmak, önemli bir kişinin/kişilerin ya da kültürün anısını yaşatmak (ör. Barbaros, Atatürk, Hava Şehitleri), askeri bir başarıyı (ör. Malazgirt, Çanakkale Zaferi), toplumun değer verdiği bir ilke, düşünce, kavram ya da ülküyü (ör. Demokrasi, laiklik, hürriyet) yüceltmek, simgelemek amacıyla, konuyla ilgili yere, bir meydana geniş bir alandan görülebilecek biçimde çevreye egemen bir konuma yerleştirilen yazıt, sütun, heykel ya da mimari yapıtları tanımlar” (Ahunbay, 2008, s. 101).

Antik çağdan bu yana anıt niteliği taşıyan yapıtlar, ya inşa edenin ya da ithaf edilenin adını taşıdığı anlaşılmaktadır. Örneğin Konstantinopolis, İstanbul’u Roma başkenti yaptığından, bu zaferi işaret edecek veya anlatacak birçok anıt şehrin önemli meydanlarına dikmiştir. Zafer, bu anıtlarla belli kişiler üzerinden topluma mal etme gayesi taşımıştır. Böylelikle askeri veya belli alanlardaki başarılar, bu başarıları elde edenlerin heykelleri meydanlara konularak daha fazla yüceltilmiş ve ayrıcalıklı hale getirmiştir. Şan ve şöhret verilmiştir. Mekân ve zaman aşırı madalyon verilmiş gibi etki bırakılmıştır. Aynı zamanda bu temsiller, toplumsal hafızada hep hatırlatıcı birer unsur olarak kütleye dönüşmüş olan ideolojidir. Yani “Belirli bir günü, kişiyi, olayı veya olguyu temsil eden yapı. Anıtların önemli özelliği, onların birer hatırlatıcı olarak işlevlendirilmesidir; bu işlevi ile anıtlar, sosyal yaşamda sürekli olarak geçmişe yapılan vurgunun da anahtarıdır” (Keser,2009, s. 41).

Meydanların düzenlenmesinde geçmişten süregelen mantığın aynısı anıt inşa etmede de görülmüştür. Anıtların sonsuza değin atıfta bulunduğu, doğrudan gösterdiği/işaret ettiği ve ilgili alanını gösteriyle sunduğunu topluma göstermek, yönlendirmek, hatta sansürlemek gayesi taşımaktadır. Bu düşünce yaklaşık 18. yy.’la kadar yoğun bir şekilde kullanılmıştır.

Anıt yapma fikri 18. yy ile birlikte zafer takları şeklinde bir şekilde dönüşüm görülmektedir. Örneğin, Viyana’da Karl Meydanı, Paris’te Napolyon’un Austerlitz zaferini anısına Vendôme Sütunu, Roma zafer takları gibi anıtsal biçimler bu anlamda önemlilerindedir. Aynı zamanda mezar anıtları da bu türün bir diğer örneklerini oluşturmaktadır. Keops Piramidi, Taç Mahal, Bodrum’daki Mausoleum gibi mezar anıtları yapıldıkları dönemlerin şaheserleri olarak öne çıkmaktadır. Bunlarla beraber yapılar ölenin önemine paralel, sınıfını ve uhrevi misyonunu vurgulamak amacıyla şaşalı bir vurguya dönüştüğü anlaşılmaktadır. İslam ülkelerinde ise mezar anıtları kümbet ve türbe şeklinde yapıldıkları görülür. Bu yapılar kişinin önemine göre büyüklükleri ve süslemeleri değişiklik gösterir. Anıtların veya meydanların heybetli görünümünün yanı sıra inşa edildikleri döneminin bütün estetik kaygılarını yansıtan yapılar olmuşlardır. Nitekim kümbet ve türbeler dönemin çini ve hat yazılarının en iyi örneklerini sunarlar.

Anıt günümüzde daha geniş kapsamlı bir kavrama dönüşmüştür. Venedik Tüzüğü’ne göre anıt, “Tarihi anıt tanımı, mimarlık eserlerinin yanı sıra, belli bir

uygarlığın, önemli bir gelişmenin, tarihi bir olayın tanıklığını yapan kentsel ya da kırsal yerleşmeleri de içine alır” biçiminde tanımlanmıştır (Ahunbay, 2008, s. 101). Ancak asıl çalışmada vurgulanan ise anıt ve meydanlara resmi, ikon, güç ve gücün temsili olan her şeyin yerine bir zamandan sonra buralara yerleştirilen heykel ve inşa edilen yapılar, ifade edilen tanımları tersine çeviren, tiye alan formların oluşmaya başlamasıdır. Dolayısıyla meydanlara yerleştirilen bu alaysı anıtsal heykeller, ironik veya itibarsızlaştırıcı imgelerle ifade edilen yorumlamaların ne söylediğiyle ilgili çok ciddi bir soru soruyor olmasıdır. Böylelikle halkın ortak ülkü ve inancına ters düşecek olanın nasıl oldu da kabul edilebilir, alaysı, yıkıcı, komik ve aşağılayıcı nitelermelerin bu özerk alanlara yerleştirildiğidir. Buralara yerleştirilen heykel ve anıtların bu anlamda dilinin değiştiği, artık bambaşka şeyleri söylediği sonucu çok önemlidir. Bundandır ki meydan ve anıtlara karşı iktidar ve yandaşlarının o ketum resmiyetin estetik dönüşümü tam tersi bir anlayışa nasıl evirildi? Sorusu çok önemli bir soru haline gelmektedir. Dolayısıyla meydanlara yerleştirilen anıt heykellerin sadece o hâkimiyetin güç ve zenginliğin göstergesi olmaktan çıkıp, artık gözden düştükleri, silinip gittikleri veya molozun melankolisinde sadece kalıntı olan durumları zamanın değişikliğiyle açıklanamaz.

İktidarların Meydan ile Meydanlardaki Anıtsal Heykellerin Söylevi ve Bu Söylevin Değişimi

Anıt ve meydan üzerinde gerçekleşen sanatsal ifadenin değişimi, geçmişteki tanımlama ve yorumlamanın aksine, aşağılayıcı niteliğin anıtlaşması ve bu alaysı yorumlamalarla itibarsızlaştırıcı eleştirinin hâkimiyeti üzerine ilerlediği görülür. O, eskiden kralın at üstündeki ihtişamlı heykelin yerine bir at iskeleti, düşünen boğa, üst üste konulmuş gergedan, örümcek, çiçekten bir köpek heykeli geçmiştir. Hatta şöyle ifade edilebilir: meydandaki boşluğunun o gür, korkutucu, resmi ve şaşalı dilin söylediği keskin ifadeli imgeler yerine; maskaracı, komik, alçalmış ve zavallı bir gülümseyici betimlemeler geçmiştir. Oysa şu sorular sorulabilir; Neler söylüyordu bu mekânlar? Ve bu mekânlara dikilen anıt heykeller başka neler ifade eder?

Foucault “Tarih ancak bir tarih yokluğu arkasında, sessizliğin görev ve hakikat olarak yolunu gözlediği o büyük mırıltılar mekânında mümkündür: sen olan bu şato- ya ıssızlık, bu sese gece, yüzüne yokluk diyeceğim” der (2011, s. 25). Yazar, tarihin dilini söz dağarcığının ve söz diziminin tutarlı bir şekilde burada -mekanda- doğduğunu, steril sözcük kumsalı olduğunu iddia eder. Öyle ki bu kadar önemli olan tarihin dili, ilk biçimin veya imgesinin yapıyla sanata aktaran formdur şeklinde yorumlamak aşırı bir yorum olmasa gerek. Yazarın bu anlamda tarihin kaçınılmaz boşluğunda değişmeden koşan büyük eseri olarak yorumladığı yapıların dilini ise şöyle yorumlar:

“Tarihin doluluğu hem boş hem de dili olmayan ve kulak verenlere tarihin altından sesi olamayan bir gürültüyü, tek başına konuşan -ne konuşan öznesi ne de muhatabı olan, kendi üzerine katlanmış, gırtlığı düğümlemiş, daha hiç dile getirilmeden geçerliliğini kaybetmiş ve içinden hiç çıkmadığı sessizliğe sessiz sedasız geri dönen- bir dilin inatçı mırıltısını işittiren tüm o dilsiz sözcüklerle dolu mekânda mümkündür ancak” (Foucault, 2011, s. 25).

Anıt heykellerin ve meydanların anlamları, kireçleşmiş kökünden farklı bir anlamı daha vardır; buraların büyük siyasal iktidarları anlatan yüzleri vardır. Bu bakış açısı aslında eşyanın muhatabında yarattığı yanılsamanın aksine bizde yarattığı, sunduğu şeydir denebilir. Ancak bu yerlerde kütleye dönüşmüş ideoloji, soğuk yüzeyin açık alanda yarattığı parıltı, kent estetiğinden çok daha farklı bir kapıyı

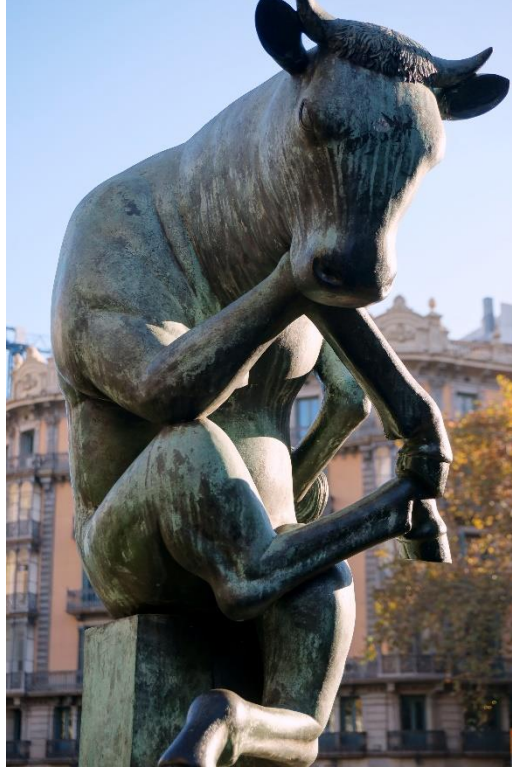
araladığını söyleyebiliriz. Bu açıdan baktığımızda, anıt ve meydanlarda değişime yönelik ilk ciddi evrim, aydınlanma dönemi ile başladığını düşündüğümüzde ifade edilenlerin haklılığını anlamak mümkün. Aydınlanma çağı ile birlikte insanlar, kendi aklını kullanma cüreti ile hak arayışlarına girmişlerdir. İlk muhalefeti kendi aidiyetlerine yönelik bir tutum sergilemişlerdir. Bu arayış her türlü otoriteye rağmen hakkını söke söke almak arayışı olmuştur. Kararlı bir irade arayışı içinde olan aydın insan, kendinden yabancı bir yasaya veya kendisini dışlayan normlara riayet etmemeye yönelik direniş göstermeye başlamışlardır. Çünkü kendi içlerinde benimsedikleri bir yasaya uymak, onları özerk ve uygar yapacaklarına inanıyorlardı. Bundandır ki her şeye eleştiri getirebilmiş bir dönem olmuştur (Starobinski, 2012). Nitekim bu eleştiriler meydan ve anıtlara yönelik hırpalayıcı hatta yıkıcı evrim, bu dönemde önemli bir aşamaya geçtiği görülmüştür.

Sanayinin etkin olduğu kentsel yoğunlaşma ile birlikte halkta yeni sorunlar ve yeni kulluk biçimleri geliştirse de bu dönem; insan özgürlük ve hak konusunda bir çağ atlamıştır. Nitekim bu yenilik 18. yy mimarlığın geçmişte de olduğu gibi gücün, otoritenin ve kilisenin elindedir ama eleştiri bu çağla birlikte farklı bir boyut kazanmıştır. Bu açıdan meydanlara bırakılan anıt heykellerin ve meydanların yeniden yorumlanması, meydana daha önce yüklenen anlamdan çok daha farklı ve çarpıcı bir boyut kazanmıştır. Anlaşıyor ki mimari dilin evrimi, himaye eden iradenin değişimi ile başlamıştır. Çünkü aydınlanma dönemi öncesi gerek mimari yapı, gerekse anıt ve meydanların kullanım biçimi, adına yaptırılan/yaptıran, sınırsız bir kullanım hakkına sahip olduğunu ve kendi meskenini inşa ettiği anlayışına dayanır. Bu bir yönüyle yapıların, “gücün kudretini göstermeye dayalı somut telkin” şeklinde olmuştur (Starobinski, 2012, s. 24). Somut telkinin yarattığı ise çift taraflı olan bir tatmin olsa da; yani hem muhatabı olan halka, hem de kendi soyunun, ailesinin ve kendisinin azametini, asıl itaat edecek olana yönelik -iknaya yönelik- olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim meydan ve meydanlara dikilen anıtlar, politik bir damga ve iktidarın mutlak hükümdarlığını ilan edenin şahsi mührüne dönüşmüş olduğu görülüyor. Dolayısıyla “Mutlak bir hükümdar, hükümdarlığının şahsi damgasını gözü önünde fiiliyata döken yeni daireler düzenlemediği sürece atalarının yuvasında kalamaz pek” (Starobinski, 2012, s. 24). Eser ile yaptıran arasındaki bu narsist ilişki; gücün bir nevi gösterisi olmuştur. Bu perspektiften bakıldığında ise, gösterinin gösteriden daha fazla bir şey olduğu, muhatabını esir alan, biat ettiren büyü bir hava sunduğu gerçeğini gösterir. Hatta karşı konulamaz göz kamaştırıcı halde seyircisini bir ayine sokmuş olduğu da söylenebilir. Bu anlamda “Şaşaa yalnızca hükümdarlık göstergesi değildir: Duyumsanabilir türlerle maddileşen ve tezahür ettiği biçimlerin dış görünüşünü yenileyebilen iktidarın bir dışavurumudur. Süslü eşyalarla yüceltilen, maskeleri dikkat çeken hükümdarın sureti, evrensel bir tanığı celp eder” (Starobinski, 2012, s. 24). Tam bu noktada ifade edilenler, hükümdarlık sureti ile mekân arasında biri diğerini yücelten ciddi bir mübadeleyi imler.

“Hükümdar ile hazinesine ait araziler arasındaki kişisel ilişki dünya yüzeyinde kurulur: Mutlak iktidar mitosunu bu yayılcı ihtişamın algılanır algılanmaz seyircisini fethetmesini, dalkavukluğa çevirmesini ve hükümdarın itibar halkası içine almasını ister. Kısacası hükümdarın saray ve maiyetiyle arasındaki sahiplik ilişkisi, onun bütün evrenle olan kurmaca ilişkisinin örneksemeli suretini oluşturur” (Starobinski, 2012, s. 24).

Açıkça ifade edilen anıt ve meydanlarla ilgili: iktidarların ağırlıkları ile koşut olarak sergilenen büyü bir meydan okumadır. Muhatablarına sarsılmaz bir hâkimiyetin olduğunu gösterir. Zaman aşırı olan ve karşısında o ikna edici gücünü dayatan bu

yapılar, iktidarların “kendini gösteri olarak sunan, istismara dayalı bir tatmin” olduğunu her anlamda deşifre eden önemli unsurlar oldukları anlaşılmaktadır (Starobinski, 2012, s. 25). Tarih bu örneklerle doludur. Örneğin Mısır’daki Piramitlerden tutunda Batıdaki örnekler kadar halen karşılarında duran seyircisine saygılı bir boyun eğişi dayatmaktadır.



Şekil 1. Josep Granyer, Düşünen Boğa/Sitting Bull, 1972, Rambla de Catalunya Meydanı, İspanya.

Kaynak: <https://124.im/ZlhBe> Erişim: 07.04.2022

İktidarlar tarafından ezici hüküm yapıları olarak kullanılmış olan meydanlara dikilen anıt heykellerin, şimdilerde bu büyüğü dünyayı tiye alarak bozan ve itibarsızlaştırıcı maddi biçimlere sokan ironik hallerin sergilendiği görülür. Örneğin Josep Granyer’in Düşünen Boğa heykeli (Şekil 1), Rodin’in “Düşünen Adam” heykeline gönderme yaparak insanın aptal ciddiyetini ima eder. Boğaya yüklenen insan özelliği, insanda olan ikelliğin anıtsallığına karşılık gelmektedir. Ancak asıl ifade edilmesi gereken; yukarıdaki anıt ve meydan ile ilgili ifadelerle ciddi anlamda ters düşen bir heykel olmasıdır. Bu heykel bir kral, kahraman, burjuva veya anıtı dikilecek nitelikte şanı olanın yerine geçmiştir. “Düşünen Boğa” heykeli, daha önce meydanlara anıtı dikilmiş, her tür yüceltilen şeye/kişiyeye karşı ters ve küçük düşürücü olan bir eşleşme imgesi olduğu ortaya çıkar. Yani kralın, o, şaşalı at üstündeki ihtişamı; komik gösteriye dönüşmüş bir boğaya yenik düşmüştür. “Düşünen Boğa” çalışması, ironik tavırla meydan veya anıtı yüklenen tarihsel anlamına meydan okuyan bir örnek olarak verilebilir.

Starobinski, şehirlerin tıka basa ve dar alanlara sıkışmışlığın olduğu yerde meydanların önce şaşalı mekân israfı gibi görüldüğünü aktarır. Bunu da “Başka her yerde gıdım gıdım ölçülen şey burada avuç avuç saçılır, sakinlerinin çoğuna kaşıkla verilen burada kepçeyle dağıtılır” gibi alegorik bir şekilde aktarır (2012, s. 47). Meydanların şaşalı ve lüks gösterişli olması, neden hep elit birilerine adandığını da anlaşılır kılar. Nitekim buralara bırakılan işaret edici her tür aracı

nitelik -heykel gibi- görkemli ve gösterişli olmalarının da arka yüzünü bizlere göstermektedir. Ancak asıl olan bu gösteride egemenliğin taklidi formu olan meydanlara dikilen anıtların özerk alan ve sınır oluşturuyor olmasıdır. Çünkü iktidar, burjuva vb. tekeline aldıkları bu özel yerleri, statü belirleyen, propaganda yayma, egemenlik kurma ve özel bir bağımsızlık kazandırma iddiası niteliğinde yerler olarak kullanmışlardır. Bunun ispatı ise temsiliyeti yüksek bir sınıfının buralarda cisimleşmiş olmasıdır. Öyle ki buralara bırakılan her cisimleşmiş şey, işaret ettiği şeyi dolaylı ve doğrudan iktidarın, sınıfın, ideolojinin, kişinin vb. halka öğrettiği şeyi tasavvur edilmiş olmasıdır. Yani “görünmez bir varoluşu, efendinin kamusal varoluşu dolayısıyla görünebilir kıldığını iddia eder...ölmüş bir şey, düşük veya değersiz, aşağı bir şey temsil edilemez” (Habermas, 2008, s. 65). Anlaşılan meydanlara bırakılan temsil, kütle olarak bir ağırlık, yükseklik ve şaşaa ile sahibine vekâlet ediyor oluşu onun aktif bir eğitici olduğunun da göstergesi olmuştur. Bu anlamda Josep Granyer’in eserleri bu anlamda ne kadar anarşist bir söylev olduğu daha iyi anlaşılabilir.



Şekil 2., 1972. Rambla de Catalunya Meydanı

Kaynak: https://es.wikipedia.org/wiki/Josep_Granyer Erişim: 19.08.2024

Granyer’in eserleri, -İşveli Zurafa gibi (Şekil 2)- güç ve gayenin temsili mekânları olan meydanlarda aksine bir poz içindedir. Bu duruş yine gücün ve yücenin dayatması olan anıtı hiçe sayan ve aşağılayıcı durumuyla kahkaha artıracak bir uyanış gibidir. Sanatçının bu hicivli dili, esfle kınadığı şeye garip bir varlık kazandırır. Oysaki bu alanlar ve bu alanlarda inşa edilen/yerleştirilen her unsur, bir gösteriydi. Gücün kütleli sözcüsüydü. Resmiyeti hatırlatan eğiticiydi.

“Gösteri de, hiç değilse o eski biçimiyle, bir gösteriden fazladır; seyircilerin mesafeli ve özgür kalmalarını kabul etmez; tanıklarını esir alan ve onları bir biat ayinin parçası haline getiren bir büyüleme girişimidir. Karşı konulmaz bir iradenin göz kamaştırıcı ispatıdır. Şaşaa yalnızca hükümlerlik gösterileri değildir. Duyumsanabilir türlerle maddileşen ve tezahür ettiği biçimlerin dış görünüşünü yenileyebilen bir iktidarın dışavurumudur. Süslü eşyalarla yüceltilen, meskenleri dikkat çeken hükümdarın sureti, evrensel bir tanığı celp eder. Hükümdar ile hazinesine ait araziler arasındaki kişisel ilişki dünya yüzünde kurulur. Mutlak iktidar mitosunu bu yayılcı ihtişamın algılanır algılanmaz seyircisini

fethetmesini, dalkavukluğa çevirmesini ve hükümdarın iktidar halkası içinde almasını ister. Kısacası hükümdarın saray ve maiyetiyle arasındaki sahiplik ilişkisi, onun bütün evrenle olan kurmaca ilişkisinin örneksemeli suretini oluşturur” (Starobinski, 2012, s. 24).

Mimarının ve anıtların her ne kadar gücün hükümdarlık amblemlerinin halk tarafında güce karşı boyun eğişi, inancı ve göz kamaştırıcı bir zayıflığı doğurmuşsa da mevcut iktidarlar, ölümcül tehditleri savuşturmada, fesada karşı büyülü bir miğfer şeklinde koruyucu öge olarak kullanmışlar. Aynı zamanda “bir gösteri, yeterli bir doğrulamadır da” cümlesinden anlaşılacağı üzere meydanlara hâkim olan iktidarlar, buralara yerleştirilen anıtsal heykellerle canlıymış gibi halkı gözetleyen bir korumacı gibidirler (Draper’den akt. Eagleton, 2021, s. 64). Öyle ki gösteriyi, şaşaayı, anıtsallığı halkına veya halklara sunan iktidarlar, istismara dayalı zorbalık yaratmışlardır. İktidarların yarattığı zorbalık, artık halkın gözü hayranlıkla seyrine dalmasından ziyade, israfiyla ulusu batıran, kendisini hep sömürerek ve o parlatılmış dünyadan iğrenç bir nesne gibi itilerek iktidar gören 18. yüzyılı doğmuştur. Kendinden çalınanlarla inşa edilen bu büyülü lüksün yarattığı yoksulluğu gören halk, “Hesabı kitabı öğrenmiş seyirci için şatafatın büyüünün kaybolduğu bu an önemlidir; israf artık saygılı bir şaşkınlık yaratmamaktadır; artık tek önemli olan bu sarayları üretmiş emektir ve ışıltılı toplumun yanılısama dekorunu kurmak için muhtaç olduğu bu meçhul insanlar, şikâyetlerini duyuracaklardır” (Starobinski, 2006, s. 206). Bu açıklamaların ciddi bir görsel eleştirisi olarak ifade edilen mantığın miadını doldurduğunu ve sarmalanıp paket şeklinde yürürlükten kalktığı hissini veren en önemli örneklerden biri de günümüz sanatçılarından Christo ve Jeanne –Claude sanatçı çiftinin işleridir.



Şekil 3. Christo ve Jeanne –Claude, Almanya’nın eski Parlamento Binası Reichstag, 1995, Berlin.



Şekil 4. Christo ve Jeanne –Claude, Vittorio Emanuele II Anıtı, 1970.

Kaynak: <https://124.im/lcQws> Erişim: 19.08.2024 **Kaynak:** <https://124.im/vw3>, Erişim: 19.08.2024

Christo ve Jeanne –Claude çifti, Alman demokrasisinin simgesi haline gelen Berlin’deki ünlü Alman Parlamento Binası Reichstag’ın paketleme projesini 1971

yılı itibarıyla uygulamaya karar vermişlerdir (Şekil 3). 1971 yılında sanatçı çift, Berlinli bir dostlarından üzerinde Reichstag resmi olan bir kartpostal alıp ve böylece 23 yıl sürecek olan hayalin ilk adımını atmışlardır. Ancak söz konusu projeyi 23 yıl süren bürokrasi savaşından sonra uygulama izni alabilmişler. Alman Parlamentosunda uzun süren çabaların ve tartışmaların ardından 25 Ocak 1994'te 525 milletvekilinin katılımıyla 292 kabulle Reichstag paketleme projesi kabul edilmiştir. Parlamento oylamasında eserin Yeni Almanya'yı vurgulayacağı, ülkenin Nazi imajını unutturacağı ve şehre 300 milyon dolarlık getiri sağlayacağı düşünülmüştür. Nihayet proje uygulamaya konulmuştur.

Reichstag, sanatçının bu yapıyı seçmesinin nedeni sadece anıtsal görüntüsü değil, aynı zamanda yapının mazisinden dolayıdır. Adolf Hitler'in de Alman Parlamentosu olarak hizmet verdiği, Mimar J. Paul Wallot tarafından 1894 yılında inşa edilen Reichstag (Alman Parlamentosu) binası, 27 Ocak 1933'te Naziler tarafından bombalanarak yıkılmıştır. Bu yapı İkinci Dünya Savaşında tam anlamıyla bir harabeye dönüşmüştür. Aynı mimar tarafından yeniden onarılan Reichstag, Berlin duvarının yıkılmasının ardından simgesel içeriğinden dolayı yeniden kullanılmaya başlanmıştır. Hatta şeffaflık vurgusu ve demokrasi talebini simgeler nitelikte binanın içerisine giren herkes tarafından izlenebilmesi adına cam kubbeli toplantı salonu yapılmıştır. Halkın yüceltiği ve yönetim şeffaflığının bir sembolü olan bu fanus, parlamenterlerin çalışmalarını yürütülürken halk tarafından izleniyor olması bu anlamda önemli bir detaydır.

Projede Almanya Parlamento binası Reichstag, tamamen kumaş ile kaplanmıştır. Kullanılan kumaş gümüş rengindedir. Yapıya mazisine uygun bir görünüm ve yapıyı inşa eden ideolojinin yarattığı trajedinin etkisi göstermek amacıyla olsa gerek metal bir görünüm kazandırılmıştır. Bu yapı, kaplı halde iki hafta boyunca sergilenmiş, sonrasında kaplamada kullanılan kumaş ve ekipmanlar tamamen kaldırılmıştır. Mazisi halk tarafından bu kadar önemli bir yapının bu şekilde kaplanarak sergilenmesi seyircisi ile arasında hesaplaşma zamanı yaratan bir izlenim bırakmıştır. Ancak bir yönüyle de sarılı olmasından kaynaklı gizem havası da vermiştir. Gizlenen şey, meraklandırır. Gizlenen hayale sevk eder. Bu yüzden daha fazla ilgi uyandırır. Nitekim gizlenen şey değerli kanısı da uyandırır. Erotik bir imgeye dönüştüğü de eklenebilir. Yıllardır bütün şaşasıyla, mazisiyle, fiziki gücü ve zaman aşırı iktidarı ile hegemonyanın amblemi olarak gözler önünde duran parlamento binası kaplanınca, altında ne olduğunu bir an için, yapının mazisi ile hesaplaşmaya yönelik düşünmeye sevk etmiştir. Böylelikle çalışma, toplu bir ayınmış gibi ritüele götüren sembolik bir etki yarattığı görülmektedir. İzleyicilere kendi hatıralarını aktive etme imkânı veren bu çalışma, kendi tarihleri, kendi gerçeklikleriyle yüzleşerek tüm dikkatleri üstüne çekmeyi başardığı söylenebilir.

Kamusal alana yönelik sanatsal icraatları çoğu hükümet organlarınca sipariş edilir ve finansmanı sağlanır. Bu anlamda birçok eser de üretilmiştir. Nitekim sadece "Kamusal sanat eserlerin çoğu estetik seyre dalma amacıyla yapılmış kendine yeten soyut hallerdir" olmadığı açıktır (Shiner, 2010, s. 392). Bu yapılar, buldukları mekânı güzelleştirmenin yanı sıra oraya yeni bir kimlik ve bellek kazandırmanın başka şeylere göndermesi olmuştur. Zamanla işlevini yitiren bu düşünce tam tersi bir anlam kazanmıştır. Öyle ki artık at üstünde general heykellerin yerine ifade edilen anıt ve meydan anlatımlarını hiç sayan, aşağılayan imge ve anlatımlar olmuşlardır. Christo ve Jeanne -Claude çiftinin işleri de gerçekleşme şekline bakıldığında bu fikrin adeta miadını doldurmuş olan mantığın kefenleyip yeryüzünden kaldırmış hissi uyandırmakla politik bir duruş sergilemiştir. Sanatçıların bu alegorik yaklaşımları, artık alaysı anlatımlarla miadını doldurmuş, biat kültü çok önceden hesabını ödemiş, egemenliği sadece

kütle olarak çok geride kalmış iddiasında bulunur gibidirler. Böylelikle çiftin işleri tam da bu noktada hesabı ödenmiş ve çok geride kalmış olanın dolaşımdan kaldırılmış izlemine yaratmıştır. Bunun yanı sıra yönetim sistemlerin de değiştiğini ve iktidarların toplumu başka materyallerle anıtsal heykellerden daha fazla şeyi yapan bir dönüşümü söyler gibiler. Neyse ki sanatçıların paketleme mantıkları, alan ve anıtların kendileriyle ilgili kalan kötü hatıraları da bir şekilde ortadan kaldırılması bu yolla gerçekleşmiş olur. Paketledikleri bu yapılar, bir yönüyle dönemin hâkimiyetini dikey gösteren erilliklerini her durumda afişe olacak şekilde kefenlenmiş, birazdan tabuta konulup yeryüzünden kalıcı silinecekmiş gibi bir etki doğurmuştur. Sanatçıların İtalyan Kral Vittorio Emanuele II Anıtını, bu anlamda önemli görülebilecek bir diğer örnek işlerdendir (Şekil 4).

Meydanlar ve mekânlar hep birilerine adanacak kadar lüks olmalarından hileli bir imge gibidirler. Buralara yapılan anıtlarda bir olayı hatırlatmak ya da kültürün anısını yaşatmak, askeri bir zaferi, toplumun ilke, düşünce, ülkü gibi değerleri yüceltmek, simgelemek konu ile ilgili bir yere; meydana yerleştirilmesi de bu yüzdendir. O yere yerleştirilen anıt heykel, zaman bakımından ve simgesel olarak topluma hâkim olur. Hatta dönemin toplumsal yapısına uygun olabilecek ve düşünceyle pekişecek anıt heykelin malzemesi böylelikle seçilir. Bu açıdan bakıldığında Christo ve Jeanne –Claude çiftinin işlerinde kullandıkları örtü ile sarmaladıkları yapının hem kütleli sertliği hem de yapının işaret ettiği mazisiyle derin duygu oluşturan ideoloji arasında ciddi tezatlık oluşturur. Öyle ki o devasa, lüks ve heybetli olan sert kütle, yumuşak, sade ve basit olan kumaşın gerisinde kalmış olur. Vittorio Emanuele II Anıtı'nı sarıp sarmalayan sanatçı çiftinin, bir yönüyle kefenleyip ölmüş bir merhuma dönüştürdüğü görüntüsü daha önce ifade edilen her şeyin hükmünün kalktığını söylerken bunu kumaşa söyletirler. Sanki sanatçılar, hokkabazın, illüzyonistin elindeki kumaş parçasıyla nesneyi ortadan kaybetmesi gibi yok ederler. Fakat tek sorun, kumaş kalktığında/aralandığında az önce saklanan şey yeniden hükmü olan mabede döner. Dolayısıyla sanatçıların her ne kadar örtü ile bu anıt heykel veya mimari yapıları ifade edildiği gibi miadını doldurduğu mantığın yeryüzünden kaldırıldığı ilgisini uyandırmış veya göstermişse de örtüden sonra o kaplanan şey daha fazla konuşulur, daha fazla bilinir olmuştur. Fakat bu ilgiyi tamamıyla kesen Hans Haacke'in "Hediye At" eseri bu anlamda örnek olarak verilebilir (Şekil 5). Haccke'nin "Hediye At'ı" Christo ve Jeanne –Claude çiftinin kefenledikleri anıtların gömülüp daha sonra çürümüş olan ve geriye sadece iskelet kalan formların sergilenişi gibi bir izlenim yaratır.



Şekil 5. Hans Haacke, Hediye At, 2015, Trafalgar Meydanı, Londra

Kaynak: <https://124.im/RGZYIEy> Erişim:05.05.2024

Londra Trafalgar Meydanı'nda 150 yıldır boş olan kaidenin üzerine konan Hans Haacke'nin "Hediye At" isimli eseri, hâkimiyetin meydanlardaki silüetinin ölümünü işaret eder. Nasıl ki Londra'daki Christo ve Jeanne –Claude çiftinin Vittorio Emanuele II Anıtı'nı sarıp sarmalayarak hâkimiyetin meydanlarda öldüğünü ifade etmişse, Haacke de çoktan hâkimiyetin çürüyüp toprak olduğunu iddia eder gibidir. Hatta eser, kendinden sonra kalan boş kaideyi de çok daha çarpıcı kılmıştır. Kaide, artık o iskeletin bile yok olup gittiği duygusunu da yaşatan olur. Geride yellerin estiği boş bir kütle kalmıştır. Eser, bu kaide üzerinde 18 ay sergilenmiş ve daha sonra kaldırılmış olsa da at sırtında zafer ve güçlü pozlar veren binicisini çoktan yok olup gittiğini, atın iskeletiyle de ölümün zaferini kalıcı bir iz bırakmış gibidir. Unutulmamalıdır ki yaratılan izlenim, daha önce bu özel mekânların nasıl kullanıldığıyla ilgilidir. Şimdi ise heykelin geride bıraktığı anlam düşünüldüğünde mekânlara yüklenen anlamın nasıl değiştiği ve çeliştiğinin ispatı olmuştur.

"Mekânın bu tarihini kabaca belirtirsek, ortaçağda, hiyerarşik bir yerler bir yerler olduğunu söyleyebiliriz: kutsal ve dünyevi yerler, korunaklı yerler ve tersine açık ve korumasız yerler, kentsel yerler ve köylük yerler (İşte, bunlar insanların gerçek yaşamı içindir); kozmolojik teoriye göre, göksel yerlerin karşısında üst-göksel yerler vardı ve göksel yerler dünyevi yerlere karşıtı; şiddetli bir şekilde yer değiştirmiş şeylerin yerleşmiş buldukları yerler olduğu gibi, tersine, şeylerin doğal mevkilerini ve dinginliklerini buldukları yerler de vardı. Çok kabaca ortaçağ mekânı denebilecek şey –bir yere yerleştirilmenin mekânı-, tüm bu hiyerarşi, tüm bu karşıtlık, tüm bu kesişmedir" (Foucault, 2019, s. 284).

Foucault'un da belirttiği gibi tüm kesişmelerin odak noktasını oluşturan mevki, iddialı bir hesabın tezahürüdür. Anlaşıldığı üzere mekânı mevkilendirme ilişkisi, kutsallaştırma ile yönetilir hale geldiğini anlatır. Yine de kaygılanmanın nedenlerinden biri olarak gösterilebilecek tüm bu teorilerin eşliğinde mekânların dönüşümü bir yenilik olmadığı aşikâr. Nitekim ortaçağdan bu yana meydanların – o dönem çok daha katı ve keskin sınırlar vardı- hiyerarşik sınırları belirlenmiş olan yerler bütünü olduğu anlaşılmaktadır. Bu yerler, noktalar ve unsurlar arasında yakın ilişkileri olan, kodlanmış yerlerdir. Bazen tesadüfi belirlenmiş, bazen de ideolojik sınıflandırmayla bölünmüş bir bütünün içinde işaretlenmiş yerlerdir

(Foucault, 2019, s. 284). Ancak gerçek şu ki; bu yerlerin toplumların/insanların yapısal erozyona uğradığı, zamanın ve yaşamın inşa edildiği, kemirilip aşındırıldığı önemli özel alanlar olduğudur. Öyle bir sınırdır ki “eşik her zaman dönüşümlere gebe bir konum olduğu için, anın açık-uçluluğunu, zamanın doğurganlığını da içinde taşır” ifadesi meydanların yarattığı olasılıkları düşündüğümüzde buralar, bünyesinde canlı taşıyan ve her an dönüşümlere gebe olan bir eşiktir çıkarımı rahatlıkla söylenebilir (Bahtin, 2017, s. 27).

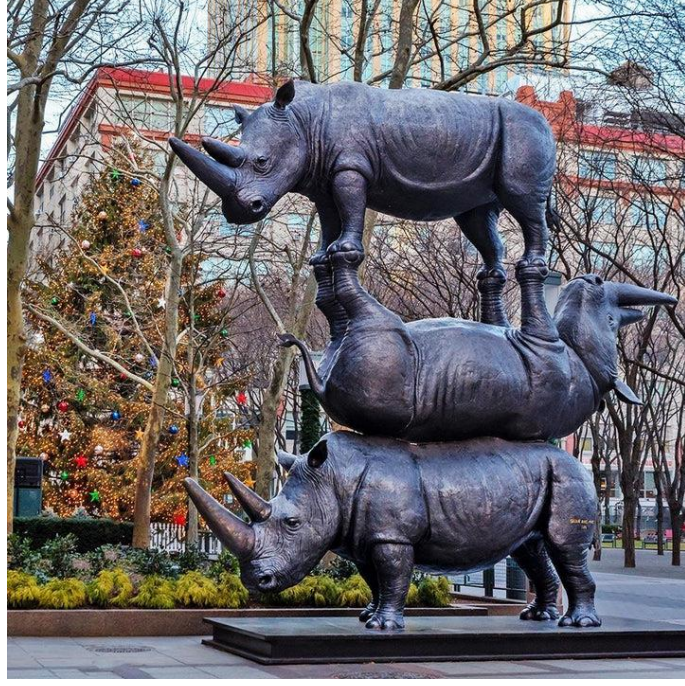


Şekil 6. Louise Bourgeois, Anne, 9 x 8 x 10 mt, **Şekil 7.** 1234.4 x 1234.4 x 650.2 cm, Bilbao Paslanmaz Çelik, paslanmaz çelik, Jeotekstil kumaş, dahili sulama sistemi, canlı çiçek ahşap (sadece Arolsen'de), toprak

Kaynak: <https://124.im/Tard8k> Erişim: 08.04.2022

Kaynak: <https://124.im/nUbV1k> Erişim: 26.05.2024

Louise Bourgeois'in belirttiği üzere (Şekil, 6), bir yönüyle “Görüntülerin insana dair olmasıyla kalmıyor; deformasyonla birlikte bir bakıma üç boyutlu karikatüre dönüştürüyor. Karikatürün kara mizaha dönüşmesinde, çelişkinin en önemli araçlarından biri olduğunu da unutmamak gerek” (Bourgeois'ten akt. Yılmaz, 2012, s. 249). Abartının doğurduğu garip haller olan veya anormalin abartısı şeklinde tanımlayabileceğimiz karikatür, Rosenkranz'ın ifadesiyle; “ Büyütme (abartı), ya da küçültme, olağan orantıların dışına taşarak oluşturulur. Bu haliyle henüz karikatürü meydana getirmeyebilir, çünkü bu türden aşırılıklar da belli bir normu aşar ya da geriye doğru hareket eder” (2018, s. 159).



Şekil 8. Gillie and Marc, 2016, Son Üç, Bronz.

Kaynak: <https://www.sanatatak.com/dunyanin-en-buyuk-gergedan-heykeli/>Erişim: 01.10.2024

Lugene Ionesco, kitle insanını gergedan figürüyle anlatır. Sanatçı, gergedan figürünü üst üste bindirilerek sosyolojik olarak sürü psikolojisine veya yığına atfen insanın egoist, bilinçsiz, duyarsız sıfatlarını yükleyerek düşünsel kökeninden kopuşunu gösterir. Jak Deleon ise gergedan figürüyle “Duygusal ve düşünsel kökenlerinden kopan insan kendini yitirir; tüm devinimleri amaçsızlaşır, anlamsızlaşır” tümcesiyle açıklar (Deleon, akt. Aydemir, s. 18). Kitle insanı aslında endüstri çağıyla bambaşka bir profile girmiştir. Bu profildeki temsilin öznesi olarak insanı İpşiroğlu da, “En kurnazları, olaylara adım uydura bilenler, başarıya ulaşıyor. Akıntıya karşı yüzmüyorlar. Böylece hep karlı çıkıyorlar. Kazançlılar ama yaşamıyorlar, kendileri yok ortada, akımın içinde eriyorlar, onun biçimini alıyorlar, kendi biçimleri yok” biçiminde tanımlar (İpşiroğlu’dan akt. Aydemir, s. 18). Ionesco hem kitleyi hem de yönetici kesimini gergedan imgesiyle betimler. Modern insanı bu şekilde tanımlamasına benzer yorumlamayı da Jean Baudrillard (2010) “Tüketim Toplumu” olarak yapar. Sonuçta toplum, tüketerek var olabileceğine iman etmiş yığını, bir başkası gibi olabildiğinde var olabileceğine kanaat getirmiş şekilde yorumlanır. Aynı zamanda bu toplum düşünemeyen, ihtiyaç ve zaafalarını başkalarının sunduklarıyla giderebilen bir topluluk olarak adlandırılır ve tarif edilir. Her iki yazarın ortak fikri burada pekişir. Ionesco ise bu yığını herkesin gergedanlaşma isteği öncelikli bir tutku haline geldiğini ifade eder. Yazarın absürt tiyatro oyunlarında bunu sıkça kullanarak, yığın insanını bir çöp atığına çevirir.

“Kamusal alan veya bu özel alanlar belirli toplumsal gelişmeler sonucunda oluşup, çeşitli kültürel olgular aracılığıyla gündelik yaşamın içine sindirilir. Toplum içinde farklı sınıflara üye bireylerin mekân içindeki hareket özgürlükleri eşit olmadığı gibi, kültürel belleklerinin sınırları farklı olan toplumsal kesimlerin bilinç yoluyla zaman üzerinde kurulabilecekleri egemenlik derecesi de eşit değildir” (Bahtin, 2017, s. 29).

Simgesel olarak anlamlandırılmış nesne veya imgeye dönüşen mevkilerin, belli zümrelerin dayatmacı, işlevsel ve şaşalı gösteriş estetik anlayışından çıkıp bu tür grotesk yorumlamalara evrilmiş olması elbette ki çok ciddi kaotik dönüşümdür. Bu dönüşüm, ilkin anıt heykellerin kendisine atfedilen özel olan durumunu ret ederek oluştuğu görülür. Çarpıtılmış olan ise, toplumsal çelişkilerin alegorik olarak halka karşı açığa çıkarılmasıdır. Oysaki meydan ve meydanlara yerleştirilen heykeller, topluma yatay dalga şeklinde yayılan dikine uzanmış konumlamalardır. Bunlar; sınıflı bakan, tarihsel potansiyel yükü olan ve hep ileriye yönelik arzularıyla zaman aşırı egemenlikler üreten yaklaşımların tezahürü olduğu anlaşılmaktadır. Böylelikle bu alanlar, hem o alana hapis olmuş ve hep sürekli toplum tarafında gözlenen, denetlenen bir iktidar seronomisi olmuş hem de mahkûm bir mevkii üretmiştir. Kentlerin ve kitlelerin merkez noktası olan bu mevkiler iktidarların halka ne yaparsanız yapın ve nereye giderseniz gidin yine bana gelecek veya döneceksiniz gibi bir alegori oluşturmuştur. Ebettteki bu gözeten ve denetleyen bir merkezdir çıkarımını yapma hakkını tanır. Nitekim tüm sokakların bir yönüyle birleştiği bir merkez olması bu değirmene su taşımaya olanak ve gözde olmasını sağlamıştır. Derinlikli tınıya dönüşmüş bu odak noktası meydanların ve bu odak noktasın en merkezinde yer alan anıt heykellerin, işaret ettiği şeyi bütün bir şehirle anlatmasının nedeni böylelikle anlaşılır olur. Bir yönüyle tüm kent hep bir ağızla koro gibi meydanlara dikilen anıt heykellerin söylediğine eşlik eder. Elbette ki bu kitlesel birliktelik ciddi bir duygulanımla olur. Nitekim Dostoyevski'nin mekân ve zaman üstüne yazdığı "yaşam ve aklın tüm yasaları üstüne çıkıp, yalnızca yüreğinin sesinin emrettiği yerde durduğunda her şey, düşlerde gerçekleştiği şekilde gerçekleşir" ifadesi muhatabına hayranlıkla düşünmeyi geride bıraktırmadığı gibi tüm mevcudiyetle katılım da sağlanır (Dostoyevski'den akt. Bahtin, 2017, s. 258). Tüm mevcudiyet, sevgi veya nefretle o anıtın işaret ettiği şeye yönelir. Hatta anıtların toplumun etkin katılımını sağlarken bunun duygusal bağlamda sadece basit bir gösterişe indirgemez olduğu açıktır. Görüldüğü gibi iktidarlar tarafında yoğun bir şekilde kendi istek ve arzuları çerçevesinde ve halkın da belli bir zamandan sora bu isteğe katıldığı anlaşılmıştır. Bu da gösteriyor ki; bu özel mevki ve bu mevkiye yerleştirilen her unsur stratejiktir.

"Mekân stratejiktir. Mekânı oluşturmuş bu eski stratejilerin izlerini bulmak gerekir. Mekân, görüldüğünün tersine, homojen değildir. Mekân üretimi herhangi bir metanın üretimiyle karşılaştırılabilir. Fakat metaların üretimiyle mekânın üretimi arasında bir diyalektik vardır. Tarihin ürünü olan mekân, maddi planlamanın, mali planlamanın ve mekân-zaman planlamanın bulunduğu yerdir. Bütünü planlama hayali, teknokrasiye özgüdür. Demokrasi, ancak bu planlamanın çatlaklarında kendine bir yer bulabilir. Mekân ve doğa da toplumsal çelişkileri analiz eder" (Henri Lefebvre, 2014, s. 15).

Lefebvre, mekânın stratejik olduğunu iddia ettiğine yönelik yorumu tüm anlatılarda da anlaşıldığı üzere iktidarlar mekânı siyasal açıdan erek bir dil olarak kullanıldığı sonucu çıkmaktadır. Siyasal mücadelenin icra alanı olan bu yerlerin tüm iktidarlar -güçlüler, zengin veya yönetici sınıf- tarafından her taktik savaşın elde edilmesi gereken kazanım ve psikolojik baskının yapıldığı alanlar olmuştur. Bu açıdan bakıldığında politik koz elde etmek için bu unsurların kullanıldığı da açıktır. İktidarlar, azınlığın iktidarına karşı kendi failliğini o özerk alanlara uyguladığını/diktiğini düşündüğümüzde bu alanların taktik savaşları için ne kadar önemli olduğu anlaşılabilir. Dolayısıyla siyasal eril söylevin kendini üretme

pratiği olduğu sanatçının da bu özelliği kullanarak toplumun kendisinden isteğini, arzusunu ve fikrini o meydanlara aracı olarak aktarmış olduğudur. Fakat Habermas şehir ve meydan-anıt ilişkisini çok daha çarpıcı başka bir boyuta taşıyacak ifadelerle konuya yaklaşmıştır. Yazar, edebi kamu diye tanımladığı hem burjuva tarafından üretilen hem de sarayın temsili olan kentin alegorik ilişkisinden yola çıkar. Devamında saraydan kopanların saray karşıtı saraylı soylu sınıfın kurduğu ‘şehir’den söz eder; “şehir, burjuva toplumunun yalnızca ekonomik hayat merkezi değildir; her şeyden önce, “saray”ın kültürel-siyasal karşıtı olarak, coffe-houses’da (kahvehanelerde), salonlarda ve yemek davetlerinde kurumlaşan ilk edebi kamuyu tanımlar” der (2018, s. 97). Bu durumdan da anlaşılıyor ki saraydan kopan parçanın sarayı şehir haline getirmiş ve bu kültürel değişimle kamu da değişmiştir. Böylelikle kralın temsili de değişmiştir. Bu düşüncenin iddiasının son güncel görseli olarak mizahi bir örneğini Halil Altın Dere’nin “Pala Şair” çalışması verilebilir (Şekil 9). Artık bir deli, bir kral, padişah, zengin ve aristokrat gibi heykeli dikilecek kadar değerli, yücedir. İstiklal Caddesinde deli olarak bilinen “Pala Şair”, yerleştirildiği yere yeni bir kimlik kazandıran, çok daha farklı iddiaları olan bir içeriğe kavuşmuştur. Benzer başka bir örnek Yue Minjun’un kahkaha atan insan figürlerinden oluşan eserleridir (Şekil 10).



Şekil 9. Halil Altındere, Pala Şair, İstiklal Caddesi, 2008.

Kaynak: <https://124.im/g2kcQJl> Erişim: 20.09.2024

Minjun’un meydanlara yerleştirilen heykellerin içeriğindeki alay ve mizah Henry Bergson’un açıklamalarında olduğu gibi “mizah alayın tersidir” tanımlamasıyla başka bir açıklama getirilebilir. Yazar, her ikisini de yergi olduğunu, alayın hatiplikle ilgili, mizahın ise bilimsel içerik taşıdığını iddia eder. Yazarın alay ile gereken iyi düşüncenin yavaş yavaş yükselen bir tempo ile oluştuğunu vurgularken, mizahın ise tersine kötülüğün içinden kötülüğün soğuk bir duyarsızlık veya aldırmaçlık içeren tavırla en dipte oluşunu açıklar. Dolayısıyla mizahçının bilgin kılıklı bir ahlakçı olduğunu iddia eder (2015, s. 89). Dolayısıyla sanatçı çalışmalarıyla anıt ve meydan üzerinde kurulan egemenliğin ter yüz edildiğini zafer niteliği taşıyan kahkaha ile yapmıştır.



Şekil 10. Yue Minjun, Şaşırtıcı Kahkaha/A-maze-ing Laughter in Vancouver, (2009-2011). Uluslararası Vancouver Heykel Bienali, Kanada,

Kaynak: <https://124.im/2AMcf>, Erişim: 12.04.2022

İktidarı görmek, gösteriyi gizleyen etkilerine uyum sağlayabilmek ve her tür kültürel eylemin arkasında işler halde olan iktidar izlerinin altyapılarını tanıyabilme becerilerini geliştirmek demektir (Thompson, 2018, s. 110-111). Öyleyse kent ve anıt heykelle bu perspektiften bakıldığında, ciddi anlamda iktidarın bu iki unsur ile işlevselliğini görüp, daha sonrası değişimi talep eden ve de değiştiren akıl bunun tam tersi bir dönüşüme uğratmış olması iyi bir gözlemin neticesidir. Çünkü tüm anlatıları hatırladığımızda kent ve kente ait tüm işleyişlerde iktidar mantığının işlevini gösteren göstergeler anlamında önemliydi. Bu anlamda kentlerin en can alıcı merkezinde yer alan meydanların ve bu meydanların can damarında bulunan anıt heykellerin, sınırları belli duygu, düşünce ve imge olarak oluşturulan iktidara yönelik manevi gücü yayma açısında olabildiğine kullanılmıştı. Bir yönüyle herkesin bir şekilde dâhil olduğu ve toplumsallaşmanın en yoğun yaşandığı özel mekânlar olmasından kaynaklı iktidarlar, toplumun terbiye edilmesi, mevcut ideolojinin yaygınlaşması anlamında meydan ve anıt heykeller yoğun kullanıma sokmuşlardı. Aynı zamanda bu alanlar, iktidarlar tarafından belirlenen norm, yasa gibi halkın riayet etmesi gereken kurallar konusunda bir bakıma toplumu ayarlama ve uyarılma metotlarını doğrudan/dolaylı halka iletilen yerler olmuştu. Dolayısıyla rutin davranış kalıplarını sunan bu düzenleyici sembolik kodlar aracılığıyla halkı disipline etmeye yönelik ciddi anlamda sunulmuş olduğunu da gördük. Halkı istenilen anlamda normalleşmeye maruz bırakan, itaatkârlığı gerekli ve işlevsel kılan bu uyarı alanları böylece hep dolaşımında tutmuşlardı. bundandır ki bu meydanlara yerleştirilen her tür imge de dolaylı/doğduran istenilen anlamda ve kabul edilmeyecek eylemlere karşı doğabilecek refleksi uyarıcılar sağlayan bir otokontrol imgeleri olarak kullanılmıştır söylenebilir. Oysaki iddia edilen değişimlerden sonra tüm bu iktidarların işlevsel yaklaşımları rafa kalkmış, işlevselliğini anıtsal heykel bağlamında yitirmiş olduğu açıkça görülmüştür. Zaten anıt heykellerin meydanlardaki değişimlerinden de açıkça anlaşılacağı gibi artık o iktidarların şanlı temsilcileri tedavülden kalkmıştır. Yerine Do Ho Suh'un Duran Adam heykeli, Kamusal Figürleri (Şekil 11) veya Katharina Fritsch'in Horoz'u gibi alaysı ve ironik heykeller geçmiştir (Şekil 12).



Şekil 11. Do Ho Suh, Public Figures/Kamusal Figürler,

1998, taş ve bronz, 2.83x2.09x2.75 m. New York / Hong Kong / Seoul / London.

Kaynak: <https://124.im/wyUVK>
Erişim:11.03.2025



Şekil 12. Katharina Fritsch, Hahn / Horoz, 2013, Paslanmaz çelik destek yapısına sabitlenmiş cam elyaf takviyeli polyester reçine 440x440x150 cm.

Kaynak: <https://124.im/NO19P5>Erişim:
12.03.2025

Meydan ve anıt, aleni, genel ve umumi hallerle alegorik bir tavırla toplumdaki herkesin denetimde ve gözetimde olduğunu hatırlatan nitelikler taşır. Sansür diye yorumlanması ve mevcut ideolojinin halkı kendi boyunduruğu altına alma gibi yaklaşımların kaynağı da bu anlamda anlaşılır olur. Öyleyse meydanların siyasal dönüşümüne bakıldığında genelde devlet ve kamu kurumlarını kapsayan bütüncü bir anlamının olduğu gerçeği ortaya çıkar. Oysaki bu özerk yerler herkese ait yerler olmamış aksine, daha önce de ifade edildiği gibi belli bir zümrenin etki alanı olarak kullandığı açıktır. Ancak belli bir zaman sonra tüm farklılıkların birleştiği demokratik toplum anlayışının sembolik alanları olan meydanların ve buralara yerleştirilen formların, çoğunlukta kolektif bilincin egemen olmasıyla farklılıklar başlamıştır. Dolayısıyla her tür düşünce çatışmasının uzlaşıda bulunduğu ve bu uzlaşının şeffaflık kazandığı demokratik değerlerin tüm bir halk önünde ve halkın katılımıyla bu alanlar önemli bir yer tutar. Nitekim göreceli zaman ve yerlerde bu anlayışın bir bütün olarak yaygın olmadığı şerhini de belirtmek gerekir.

Kamusal alanın evrimi tanımlaması ile aslında kamusalın o demokratik bağlam içinde niteliğinin yok oluşundan kaynaklı kamusal alanın çöküşü kast edilmektedir. Bu anlamda çöküşün nerelere kadar uzandığını tasavvur etmek zor değildir. İlk aklımıza gelen iddia, söz ve düşüncenin yok oluşu yerine gözetim ve denetimin konumlanmasıdır. Bu iddianın karşıladığı durum söz ile göz arasında disipline eden nizamı da iyi anlatır. Buralardaki gücün nizamı, bazen adalet mülkün beyanı, bazen de gücün paylaşımıyla gösteri ile geçerliliğini onayan mührüyle anlattığı bu mekânların serüveni üzerinden siyasal taleplerin imgesi olduğu ortaya çıkar. Politik saha olarak bu yerlerin söylemi, muhatabına yapılacak uyarı ve talep edilen mesajları kolaylıkla ileteceğidir. Birçok deyim içinde de yer edindiği gibi meydan kelimesi -meydan okumak, meydanı boş bulmak, er meydanı- toplumun değişim ve dönüşümü yönünde nasıl göstergelerin bu alanlarda kabul ettirilmeye çalışıldığı bilinir. Bu minvalde bakıldığında; güç

tarafından toplumdan arzu edilen ile sunulan arasında da kesişen bir yeri imler. Yani gerçek ve düşün bir arada toplum ve iktidar arasında ikili mübadeleyle giyindirilip soyundurulan bir alandır. Dünün, bugünün ve yarının temsilleri üzerinde taşıdığı kostüme bürünmüş olan o kentin ve toplumun kültürünü simgeleyen meydan ve anıt heykellerin çok dilli oldukları açıkça görülmektedir. Böylelikle geçmişten aldığı hafızayı bugüne taşıyan ve bugünü de yarına aktaracak olan devingenliği ile yaşayan ve hep talepte bulunan canlı alanlar olarak hatırlanmaktadır.

Toplumsal talep ve belleğin ilk sahnelendiği bu özel alanlar, bir yönüyle tarihine tanıklık etmiş konuşmacılar olarak kurgulanabilir. Bu konuşmacıların üslubu, dönemin jargonunu ve işaret ettiği şeyin jestini durmadan bu alanlar üzerinde aktarmaya devam eder. Aslında bu aktarım, bir ayin gibi düşünüldüğünde gerçekleştirilen ritüelin amacını tasdik eden tekrarlı bir durum gibidir. Zaman ve mekânını bir arada pekiştiren bu oyunbazlık veya cambazlık, ikili/çoklu kavgalardan nihai olarak birinin kazandığını gösteriler de denebilir. Teşhir formu olan bu öğeler, ikili mücadelenin sonunda metaforik bir düzlemde kazananın işkembesini tersine çevrilmiş hali diye yorumlanabilir. Hatta bu yapılar, kendinden olanlarına sırtlarını dayayacak duvar, kendinden olmayana karşı da gözlerine soka soka manipüle eden ezici hükümler oldukları iddia edilebilir. Her hüküm sahibi olmak isteyen aracı olan bu yerlerin, gücünü meşru hale getirdiği ve muhataplarına üstünlüğünü ilan ettiği yerler olduklarını zaten örneklerden izlenmiştir. Hal böyleyken egemenlerin mevcut düzenlerine veya iktidarına karşı olanların da aynı zamanda ilk başkaldırıların meşruluğu bu alanlarda onanır. Meydanlara inmek tabirinden de anlaşılacağı üzere haklının sesini duyurarak direnişini başlattığı müdafaa alanları da yine bu meydanlardır. Hatta Sergey “Ayzenştayn’ın Bolşevik Devrimi’ni konu edinen Ekim (1927) filmi, otokrasinin devrilmesini temsil eden III. Aleksander heykelinin yıkılmasıyla başlar” (Yaman, 2011, s. 73). Bu yüzden tarihte muhalif sesleri kesmek, halkı hizaya getirmek amacıyla yapılan acı dolu kıyımlarda yine bu meydanlarda olmuştur. Bu yüzden teşhir ve ikaz alanları olarak kullanılmıştır ibaresinin çok ciddi bir karşılığının olduğunu da görüyoruz. Hatta son dönemlerde Ortadoğu ve Arap Dünyasında meydana gelen ayaklanmaların sembolik görüntüleri irdelendiğinde yıkılan ve parçalanan diktatörlerin anıt ve heykelleri üzerinde tepinen halk değişim kinyeyle sembolleşmiştir. Belki de değişimin ikna etmeye muktedir biçimi meydanlara dikilenden anıt heykellerin parçalanması ve türlü sembolik müdahalelerle amacına ulaşmıştır.



Şekil 11. Bağdat Firdos Meydanı



Şekil 12. Suriye’de yıkılan Esad Heykellerinden Geriye Kalan Kafa Kısmı

Kaynak: <https://124.im/JR14KdI>, Erişim: 20.08.2024

Kaynak: <https://shorturl.at/xqpE6> Erişim: 20.08.2024

Tarihi anıt heykellerin veya mimari yapıların yok edilmesi durumu, büyük ölçüde bu tarihi anıtlarla bağlantılı olan ideolojik ve duygusal bağları yok etme arzusudur. Anıtlar, tarihte birbirini bağlayan veya bölen çeşitli figürleri ve olayları iletir (Keser, 2022, s. 34). . Adorno'nun ifadesiyle "Mutlağın otoritesi, mutlaklaştırılmış otorite tarafından alaşağı edilir" (2015, s. 11). Tarih boyunca bu sürekli tekrarlanmıştır. Fakat kayda alınmış en eski örneklerden biri "1776 yılında Birleşik Krallıkta Bağımsızlık Bildirgesi'nin onaylanmasından sonra askerler ve sivil halk tarafından yıkılan Manhattan'daki Britanya Kralı III. George'un heykelidir" (Keser, 2022, s. 34). İngiliz ressam Johannes Adam Simon Oertel'in heykelinin yıkılmasını konu almış ve bu anı ölümsüzleştirmiştir. Yakın tarihte Ortadoğu'da başlayan Arap Baharıyla birlikte ülke yöneticilerinin heykellerinin yıkılıp, parçalanması salt bir öfke patlaması olmadığı bu anlamda tahmin edilebilir. Bu yıkım, kütleye değil o kütlenin anımsattığı her şeye duyulan öfke olduğu yargısına varılabilir. Aynı zamanda bu öfke, kütlenin temsil ettiği gerçeğin inşasına ve iktidarına karşı onu yerle bir edenlerin, sonrasında yeniden var olabilecek iktidar kütlesine de karşı duyulan sabırsızlıktır. Çünkü bu kısma kadar yapılan okumaların işaret ettiği gibi her iktidar mutlaka kendini kamusal alanda temsil edecek imgeye ihtiyaç duyar. Bu kütleli hacim veya meydanların yarattığı çok sesli imgeleri birer yaşayan bellek oluşturur. Dolayısıyla Arap Baharıyla meydanlarda parçalanmış ve yıkılan temsil heykeller bir belleğin yok oluşu olarak tarihe geçecektir, fakat bu örnekler mutlak olabilecek bir otoritenin kaçınılmaz son ile başlangıcı bir anda görsel hafızasını iletir.



Şekil 13. Kahire Mısırlı Ahmed Zewail, Enver Sedat Necib Mahfouz ve eski Mısır Devlet Başkanı Hüsnü Mübarek'in yer aldığı Anıt, 2011, Fotoğraf: Reuters

Kaynak: <https://124.im/hVko6> Erişim: 20.08.2024



Şekil 14. Stalin'in Gürcistan'ın Gori Kentindeki Heykelinin Kaldırılması

Kaynak: <https://124.im/iGh4Ku> Erişim: 21.08.2024

İnsanları diğer canlılardan ayıran temel farklar düşünüldüğünde, insan topluluklar halinde gelişen düşüncelerin eylem ile güçlenip tarihin akışını değiştirme yetisine sahip olması ile güçlüdür iddiasını barındırır. Onun farkı bir arada, eylemlilik içerisinde olabilmesidir. Bireyin ölümsüzlüğü, kamusal alandaki bu bir aradalık ve eylemlilikle sağlanır (Arendt’ın akt. E. U. Yedekci, E. Yedekci, 2021, s. 112). Meydanlarda anıt heykel ile egemenlik sağlamanın karşısında topluluk olarak var olabilmenin yegâne yolu, eylem ile meydanı dönüştürmekten geçer. Anlaşıyor ki meydanlarda anıtlaşmak buralarda anıtlaşabilmek kadar önemli bir eylemde bulunmakla ilişkilidir. İşgal edilen yerler, ilkin orayı yönetenlere ait anıt ve heykelleri yıkmakla zafer ilan edildiği Arap Baharıyla gözlenen çiçeği burnunda yeni mutlak otoriteler doğurdu. İşgal edilen yerlerde hâkimiyetin belki de en önemli propagandası olarak fetih, kitle iletişim yayınlarıyla bütün dünyaya servis edildi. Yerel halkın etkin katılımıyla da kamuoyu ikna edildi. Sonuç olarak meydanların ve anıtların, iktidar ile halk arasındaki ilişkisi ifade edilen bu çok yönlü karmaşık ifadeler üzerinde inşa edildiği anlaşılmaktadır. Nitekim verilen tüm örneklerden de anlaşılacağı üzere halkın sembol olarak bu yapılarla çok ciddi duygusal ve kavramsal bağ kurdukları ve hatta kutsallık atfedildiği gözlenmiştir. Fakat meydanlara dikilen anıtsal heykellerin anlayış değişikliği, halkın yönetim rejimlerini değiştirmesi veya talepleri dile getirmesiyle bir dönüşüme uğradığı çok açıktır. Bu değişimle beraber önceki anlayışları yerle bir eden, tiye alan bir aşağılama anlatım yöntemlerine gidilmiştir.

SONUÇ

Anıt heykel ve meydanlar, tarih boyunca politik değere sahip özel form ve alanlar olduğu değerlendirme sonucunda anlaşılmaktadır. Meydanlar, şehirlerin merkezi ve odak noktası olmaları sebebiyle buralarda var olan her tür temsil unsurunun da çok boyutlu yorumlanmaya sebep olduğu gözlenmiştir. Bu anlamda meydan ve anıt ilişkisinden yola çıkarak anlatılar perspektifinden bakıldığında, bu özel alanlar ve buralara yerleştirilen her tür temsil ögesi siyasal ve estetik ilişkiler yumağına dönüşmektedir. Öyle ki ifade edilen yapıları inşa edenlerin halka yönelik gösteriye dayalı olmasından kaynaklı inşasında ve sonrasında yaptırımların ideolojisini alarak genişlemiştir. Nitekim belli bir zamana kadar meydanlar ve meydanlara yerleştirilen heykellerin bu yönde çok ciddi egemenlik, zenginlik, statü ve hâkimiyetin zaferi şeklinde göstergelerle sunulduğu bilinmektedir. Böylelikle yaşayan bir organizma şeklinde tüm seyredeninin biat etmesine, saygı duymasına ve işaret ettiği şeye karşı, ilgi duymasına gönüllü/zoraki katılmasını sağlayan sahibini işaret eden göstergeler oldukları açıktır.

Anıt heykel ve meydanlar ve bu mekânlarda olan her şey zaman aşırı hissedilir bir kapsam taşır. Kültürel belleğin en etkili özetini gösteren bu sembolik hafıza örnekleri, dönemin tüm gerçekliğini de gösterdikleri için bilinir. Aynı zamanda da iktidarlarını en gösterişli şekilde kendilerini sergiledikleri yerler olan meydanlar, mevkilendirmeye zamana hükmeden bir gösteri sunmuştur. Dolayısıyla iktidarlar, kendilerini bambaşka bir aurayla sunacak olan şaşalı gösteri olarak buralara dikilen anıt heykellerle donatarak kendi statülerini belirlediklerini söylemek mümkündür. Bir yönüyle Tanrısal gösteri ve kudreti oynayan veya temsil eden anıtsal heykeller, meydanlarda bir egemenliği imler. Öyle ki gücün ve mevkiinin mekânı olarak şehirlerin en lüks yerleri, böylelikle imar-iskânla güçlüye vekâlet ettiğinden kaynaklı kutsal alanlar olarak görüldüğünden buralara yerleştirilen temsillere uhrevi bir makam kazandırmıştır. Böylelikle meydanlara hâkim olan kendi tekellerinde bütün o şehrin veya ülkenin uyumlu, ulusal merkezini de üretmiştir ve hâkimiyetini ilan eder olmuştur. Nitekim her yönüyle kendilerini

işaret etmiş bu yerler, halkı duygusal ve kavramsal ilişki içine sokarak göz kamaştırıcı bir itaatkârlığa zorladıklarını düşündüğümüzde varılan yargı ikna edicidir. Ancak belli bir zaman sonra, ifade edilen yorumlama ve çözümlenmelerin tam tersi bir durum ile karşı karşıya kaldığımızı görmekteyiz. Artık sonuç olarak bugün gelinen noktada meydanlara gücün, iktidarın, zenginliğin, aristokratın veya bu eş değerde kişilerin anıtsal heykellerinin yerine bambaşka nesnelere yerleştirilmiştir.

Dönemlerinin temsilleri veya bellekleri olan meydanlara dikilen anıt heykellerin yıkılması, o dönemin kapanması anlamına gelir. Fakat meydanlar ve meydanlara dikilen anıtsal heykeller, iktidarların egemenliklerin mührü olan ve iktidarlarına tahsis edilen bu öğelerin devrilmesiyle yerine konan alaysı, aşağılayıcı ve komik olarak yorumlanacak anlatımlara yer verilmesi bambaşka bir dönemin başladığını gösterir. Bu çalışmanın da konu edildiği ve cevabını aradığı asıl sorun budur. Bugün meydanlara bırakılan “İşveli Zürafa” heykelinin ne anlama geldiğini veya bu heykelin ne anlatmak istendiğini anlamak üzere düşündüğümüzde dünün at üstünde üniformalı kral heykelini ne amaçla meydanlara dikildiğini bilmemizden geçer. Meydanlara yerleştirilen heykellerin geçmişteki gayesi düşünüldüğünde ifade edildiği gibi tanrısal bir kahraman imgesiyken, -“Kahraman, ulusçuluk duygusu olan, erdemleri, yetkinlikleri kendinde toplamış olan ideal kişidir (Coleridge’ten akt. Şener, 2023, s. 155)- bugün çürümüş ve geriye sadece kemikleri kalmış bir at iskeleti haline gelebilmiştir. Bu dönüşüm, siyasal ve toplumsal değişimle açıklanabilir ancak meydan ve meydanlara yerleştirilen anıt heykel bağlamında buralara yerleştirilen sanat imgesiyle çok daha çarpıcı ve somut bir şekle büründüğü sonucuna varılmıştır.

Araştırma kapsamında ele alınan konu, konu sınırları çerçevesinde çok disiplinli bakışı zorunlu kılar. Konu, birçok farklı bakışla gelişeceği ve yeni araştırma alanlarına sevk edeceği öngörülebilmektedir. Siyasal ve estetik imge olarak bu anlatımların merkezinde olan meydan ve anıt/anıt heykellerin, toplumsal değişim ve dönüşüm metaforuyla da açıklanabilir. Ancak meydanlara yerleştirilen dünün anlatımlarına göre olabildiğine aşağılayıcı ve çalışmada örnek olarak verilen komik olan bu yaratımlar, kimlik katliamı veya belleğin yok edilmesi değildir. Demokratikleşen dünya, yönetim biçimlerinin değişimiyle halka yönelik arz, taleplerini de değiştirmiştir. Meydanlar artık başka şeyleri anlatmak veya oralara belli bir ideoloji birlikteliğinden ziyade eğlenmek amacıyla kullanılır olmuştur. Ketum ve donuk resmi mizacından çıkarılan bu özerk ve özel alanlar, gayri resmi anlatımlara kısmen ev sahipliği yapsa da düne göre çok şeyin değiştiği de anlaşılmaktadır.

Sonuç olarak; çalışma üzerinde genel bir değerlendirme yapıldığında meydanların öneminden yola çıkarak dünden bugüne halk ve iktidarların odak noktalarını oluşturdukları anlamında çok önemli mekânlar ve formlar oldukları söylenebilir. Bunun nedeni, iktidarların egemenlik mührünü anıt heykeller olarak buralarda sergilediklerinin ve sansür olarak kullandıklarının ve bunu da meşruluk yolunda bir gereklilik olarak yaptıkları anlaşılmaktadır. Bu yüzdendir ki ülkelerin işgali, savaşlarda veya ülke içi ayaklanmalarda ilkin anıt heykellere yönelik saldırılarla bu heykeller öfkeyle yıkılır. Bu yolla mevcut iktidarların egemenliğine sembolik veya sonuç olarak son verilir. Karşıt görüşlerin ilkin meydanlardaki bu temsil heykellere saldırmasının nedenini de buna bağlanmaktadır. Çalışma, yıkılan anıtlar üzerinde durmaktan ziyade komik, maskaracı, aşağılayıcı nitelikle meydanlara yerleştirilen heykeller üzerinde anıt heykel ve meydanların iktidar merkezli bir okuma ile estetik ve politik değişimini açıklamıştır. Nitekim meydanlardaki heykellere karşı yıkıcı eylemler üzerine zaten araştırmalar yapılmıştır. Ancak araştırma, grotesk olarak yorumlanabilecek anıt heykel

anlayışını geçmişin anıt ve meydan tanımlamasına karşıt bir kapsamda araştırma yapılmadığından önem arz etmektedir.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2015). Sahicilik Jargonu Alman İdeolojisi Üzerine. (S. Öztürk, Çev). İstanbul: Metis Yayınları.
- Ahunbay, Z. (2008). Eczacı Başı Sanat Ansiklopedisi. s. 101. (1). İstanbul: YEM Yayınları.
- Aydemir, B. (2010). Absürd (Uyumsuz) Tiyatro ve Yapısal Özellikleri. Sanat Dergisi (4).
- Bahtin, M. (2017). Karnavaldan Romana (C. Soydemir, Çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2010). Tüketim Toplumu (H. Deliçay ve F. Keskin, Çev). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bergson, H. (2015). Gülme, Komığın Anlamı Üzerine Deneme (Y. Avunç, Çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Cihaner Keser, S., ve Yüksel, H. N. (2022). 20. Yüzyıl Anıtlarının Devrilmesiyle Yıkılmaya Çalışılan Görsel Tarih. *ARTS: Artuklu Sanat Ve Beşeri Bilimler Dergisi*(8), 29-50. <https://doi.org/10.46372/arts.1105717>
- Eagleton, T. (2021). Tatlı şiddet Trajik Kavramı (C. Alpan, Çev). İstanbul: Tellekt Yayınları.
- Foucault, M. (2011). Büyük Kapatma (I. Ergüden, F. Keskin, Çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2019). Özne ve İktidar (I. Ergüden, O. Akınhay, Çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Habermas, J. (2018). Kamusalın Yapısal Dönüşümü (T. Bora, M. Sancar, Çev). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Keser, N.E. (2009). Sanat Sözlüğü. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Lefebvre, H. (2014). Mekanın Üretimi (I. Ergüden, Çev). İstanbul: Sel Yayıncılık
- Rosenkranz, Karl. (2018). Çirkinin Estetiği (M. Özdemir, Çev.). İstanbul: Muhayyel Yayınları.
- Shiner, L. (2010). Sanatın İcadı (İ. Türkmen, Çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Starobinski, J. (2012). Özgürlüğün İcadı ve Aklın Amblemleri (H. Bayrı, Çev). İstanbul: Metis Yayınları.
- Şener, S. (2023). Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi. Ankara: Dost Kitapevi.
- Tanyeli, U. (2008). Meydan. Eczacı Başı Sanat Ansiklopedisi (2). İstanbul: YEM Yayınları.
- Thompson, N. (2018). İktidarı Görmek (E. Kosova, Çev). İstanbul: KÜY Yayınları.
- Ulutaş, E. (2019). İngeden Gerçekliğe: Kamusal Bir Mekân Olarak Meydan. *İçtimaiyat*, 3(2), 138-146. <https://doi.org/10.33709/ictimaiyat.644739>
- Uzun, Y.E., ve Yedekci, E. (2021). Sosyal Medyanın Kamusal Alan Oluşturma Potansiyeli üzerine. Bookstagram Örneği. *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 23(1), 109-140. <https://doi.org/10.16953/deusosbil.728206>

Yasa Yaman, Z. (2011). "Siyasi/Estetik Gösterge" Olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel. *Orta Doęu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 28:1, 67-98.

Yılmaz, M. (2012). *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınları.