METU JFA 2024/2
(41:2) *199-224*

DOI: 10.4305/METU.JFA.2024.2.8

TÜRKİYE'DE KAMUSAL SANATIN ÇIKMAZ SOKAĞI: "TEMALI KENT HEYKELLERİ" -KENT SİMGELERİ- FURYASI (1)

Fatma Gül ÖZTÜRK BÜKE*

Alındı: 24.12.2023; **Son Metin:** 22.11.2024

Anahtar Sözcükler: Temalı kent heykelleri; kent simgeleri; kamusal sanat; kent estetiği; kamusal heykel; Pop Art; kitsch

1. Makalenin başlığında, Atilla İlkyaz'ın (2015) makalesinin başlığı: "Çağdaş Sanatın Çıkmaz Sokağı: Kitsch'in Zaferi" esin kaynağı olmuştur.

2. Makale, çeşitli kaynaklarda (bkz. ör. Atmaca, 2013; Kentform, 2019), "üç boyutlu kent simgeleri", "temalı kent heykelleri", "coğrafi işaret heykel uygulamaları", "yöresel heykeller" olarak geçen büyük boy maketleri -her ne kadar sorunsuz olmasa da- kent simgeleri adı altında ele almaktadır.

* Department of Architecture, Çankaya University, Ankara, TÜRKİYE

GİRİŞ

Kamusal sanatın, yüksek oranda görünür ve hatta kaçınılamaz oluşu onu sürekli olarak gündemde tutmaktadır. Uluslararası yazında, kamusal sanat, estetik, sanatsal niteliklerinin yanı sıra, bağlamla ilişkisi, erişebilirliği ve planlama ve üretim süreçleri üzerinden değerlendirilmektedir. Türkiye'de kamusal sanat gündemini belirleyenlerin, sanatçılar ve sanat eleştirmenlerinden daha çok siyasiler olduğu; birçok uygulamanın, uluslararası tartışmaların, gelişmelerin gerisinde kaldığı ve hem kamusallığının hem de sanatsallığının soru işaretleri taşıdığı görülmektedir.

Türkiye'de, 2000'li yılların başından bu yana, hakim siyasi görüşün etkisi altında konular, imgeler değişmiş; ancak dünyadaki çağdaş örneklerin aksine, insana, çevresine mesafeli anıt-heykel anlayışı devam ettirilmiştir. Öte yandan, 1980 sonrasında, heykel üretimi büyük oranda mekanikleşmiş ve ticarileşmiştir. Tek kalıptan, polyester malzemeden çoğaltılan Atatürk heykelleri ile başlayan bu süreç, günümüzde, ekseriyetle kentlerin giriş çıkışlarında kavşaklara yerleştirilen "temalı kent heykelleri" -kent simgeleri- ile hızlanarak devam etmektedir (**2**). Son yıllarda heykel, yerel yönetimlerin birbirleriyle rekabetinde kentlerin markalaşmasına hizmet eden bir araca dönüşmüş ve dekora indirgenmiştir. Bu amaçla, yöre ile özdeşleşmiş bir veya birden çok ürün ve değer kent simgesi olarak seçilebilmekte, heykeli dikilerek anıtsallaştırılmaktadır (**Resim 1**).

Çoğunlukla araç yolları üzerindeki yalıtılmış konumlarından ötürü çevresi ve izleyiciler ile etkileşime geçemeyen kent simgelerinin, en başından, kamusal sanat olarak sunulması sorunludur. Sıradan nesnelerin alışılmadık boyutlardaki figüratif betimlemeleri olarak Pop Art heykelleri çağrıştırsalar da arkalarında düşünsel, sanatsal bir yaratım süreci olmayan kent simgelerinin kamusal mekân bağlamı dışında da sanat eseri olarak kabul görmesi zordur. Öte yandan, günümüzde bir furyaya dönüşmüş olan kent simgelerini yok saymanın ve karşılaştığımız yerde başımızı çevirmenin

Resim 1. Kızılcahamam Kent Simgesi, Ankara, Türkiye (yazar arşivi)

onlar üzerinde bir etkisi olmadığı gibi yenilerinin yerini almasını da engelleyememektedir.

Thomas Kulka (2014, 31), *Kitsch ve Sanat* başlıklı kitabında, çağdaş estetik kuramcılarının "çirkinlik nedir?" sorusundan ziyade "güzellik nedir?" sorusuna yanıt aradıklarından; başarılı sanat eserinin analizine odaklanırken, "kötü sanat eserini kötü yapan nedir?", "[b]ir eseri sanat eseri vasıfı kazanmaktan mahrum bırakan nedir?" soruları ile ilgilenmediklerinden bahseder. Kitsch'in neden değersiz olduğunun açıklanmasına gerek duyulmaksızın sanat eğitimi almış kişiler arasında onun değersiz olduğu genel kabul görmektedir (Kulka, 2014, 37). Benzer şekilde, kent simgelerinin sıklıkla kitsch olarak yaftalanarak ciddiye alınmamaları sorunun kaynaklarına inilmesini geciktirmiştir. Türkiye'de kamusal sanatın düştüğü/düşürüldüğü bu açmazdan çıkış ancak durumun derinlemesine çözümlemesi ile mümkün olabilir. Bu nedenle, makalede kent simgeleri kamusal sanat, Pop Art ve kitsch bağlamında değerlendirilmekte; kent simgelerini sanat eseri vasıfı kazanmaktan mahrum bırakan nedir? sorusunun yanıtı aranmaktadır.

KENT SİMGELERİ

Türkiye'de, özellikle 2000 sonrası kamusal sanat anlayışının, çoğunlukla yerel yöneticilerin siparişi üzerine, ticari işletmelerde ucuz malzemelerle mekanik olarak üretilen kent simgelerine indirgenmiş olduğu görülmektedir. Kent simgeleri, yerine göre, o kentin marka olarak öne çıkarmayı hedeflediği doğal ve işlenmiş ürünleri, tarihi kişileri, yeraltı kaynaklarını, yerel fauna ve floraya ait türleri temsil etmektedir. Bazen de kente ait birden çok değer absürt bir biçimde bir araya getirilmektedir (**Resim 2**). Kent simgelerinin ağırlıklı olarak yiyecekleri konu almasında gastronomi turizminin son zamanlarda yükselişe geçmesi de bir etkendir (Hazarhun, Tepeci, 2018).

Belediyelerce kent heykeli kisvesi altında açılışı yapılan kent simgeleri, üretici firmalar tarafından, "sanat elimizde yeniden şekilleniyor" ve "[ş]ehirlere estetik katmaya devam edeceğiz" sloganları ile pazarlanırken

Resim 2. Nizip Kent Simgesi, Gaziantep, Türkiye (yazar arşivi)

(Artil Sanatsal, 2019; Kentform, 2019; Estetika Tasarım, t.y.); sanatçılar, mimarlar ve kent plancıları tarafından kentlerimizi çirkinleştiren uygulamalar olarak eleştirilmektedir. Absürtlükte birbirleriyle yarışmaları onları popüler kültürün malzemesi yapmaktadır (**3**). Mimarlık ve tasarım alanında yayın yapan XXI Dergisinin (2015) düzenlediği yarışmanın çağrı metninde şöyle denmektedir:

> "Sanatla belediyeciliğin buluştuğu, anlamın bir kenara bırakıldığı kent heykelleri…Robotlar, dinozorlar, gölü bulamayınca çömleğe maya çalan Nasreddin Hocalar ve daha neler neler. Kim kentinde koskoca bir anlamsızlık istemez ki? Mimarlar ve sanatçıların safdışı kaldığı, yaratıcılıkta belediyeler tarafından sollandığı bu alanı sahipsiz bırakmamak adına XXI olarak Absürd Fikirlere Çağrı yarışmamızın üçüncüsünü kent heykelleri için açıyoruz."

Sinan Güler (BBC News Türkçe, 2021), kent simgelerinin yaygınlaşmasını, kentlerin "marka şehir takıntısı" ile ilişkilendirirken, özellikle son yıllarda yerel değerlerin erozyona uğradığına; bu değerler arasında "en görünür olanın" heykelleştirildiğine dikkat çekmektedir (**4**). Bu hususta, Müge Akkar Ercan (2013, 248) şöyle yazmaktadır:

> "Kent yönetimlerinin kamusal sanatın yerel ekonomiye katkısına yönelik politikaları, kimi zaman yerin kimliğine çok fazla vurgu yaparken, kimi zaman yerin bağlamından koparılmasına (de-contextualisation), yerin diğer kimliklerinin gözardı edilmesine, kullanıcılarının zihninin yerin kimliği konusunda bulandırılmasına ve kentlilerin 'ortak belleği' (collective memory) üzerinde olumsuz etkilere neden olmaktadır."

Osman Zeybek, Ž — • 1 Ž ¢ £ Š " İ başlıklı yazısında, Türkiye'de son yıllarda sayıları artan; "[t]üm ilçeleri birer pazara çeviren"; yerin ekonomik değerlerini öne çıkarırken "kültürel yapısını ve mekâna dair insanların aidiyet hissini" geri plana iten "yöresel ürün heykelleri" ile ilgili "yasal ve yönetsel çerçevede katı sınırların getirilmesi"nin gerekliliğine işaret etmektedir (Zeybek, 2017, 109-10). Öte yandan, Akkar Ercan (2013, 243), kamusal sanat projelerinin günümüzde yerel yöneticiler ve karar vericiler tarafından "az riskli yatırım projeleri" olarak görüldüğüne; "iktidardaki siyasi güç gruplarının" elinde "toplumun gözünde prestij ve siyasi rant"

3. Bkz. ör. Ceylan (2023); Spektaküler Şehir Heykelleri (t.y.)

4. Marka şehir kavramı için bkz. ör. Özsöz (2018).

elde etmenin; "seçmenin takdirini" kazanmanın araçlarına dönüştüğüne işaret etmektedir. Aynı projeler muhalefet tarafından sıklıkla "göz boyama" olarak nitelendirilmektedir (**5**).

Görüldüğü üzere, Türkiye'de kent simgeleri söz konusu olduğunda tarafların aynı şeyden bahsettiğine inanmak zordur. Bu, kent estetiği ile ilgili bir konunun/sürecin uzmanlardan ve sanatçılardan daha çok siyasiler tarafından yönetiliyor ve hatta araçsallaştırılıyor olmasının bir sonucudur. Bu aynı zamanda, sosyo-ekonomik, sosyo-kültürel farklılıklardan beslenen siyasal kutuplaşmaya paralel olarak, beğeniler ve değerlerle ilgili toplumsal bir kutuplaşmanın da amaçlandığının göstergesidir. Bu nedenlerle, çalışmanın bundan sonraki kısmında, kent simgelerinin ne olduklarından daha çok ne ol(a)madıkları ve neden ol(a)madıkları üzerinde durulmuş; kent simgelerinin hem kamusallığı hem de sanatsallığı, kamusal sanat, Pop Art ve kitsch üzerine yeniden düşünülerek sorgulanmıştır.

KENT SİMGELERİNİN KAMUSAL SANAT BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

Kamusal Sanat

En genel hâliyle, kamusal sanat (*public art*), kamusal mekânda (*public space*), kamunun (*public*) erişimine açık, günlük hayatın akışı içinde rastlantısal, dolaysız ve koşulsuz deneyimlenebilecek sanat olarak ifade edilebilir. Bununla birlikte, bugün, kamusal sanatın üzerinde hemfikir olunan basit ve tek bir tanımı yoktur. Kamusal sanat ifadesi 1960'lar ve 1970'lerde kamusal heykelin yerine kullanılmaya başlanmış; kamusal sanatın reklam panolarından performans sanatına kadar, neredeyse her şey olabileceği görülmüştür (Smith, 2008, 128). Rosalyn Deutche (1996, 280), 1990'larda kamusal sanatı demokratikleştirme çabaları ile birlikte, kamusal ve sanat terimlerine yapılan eşit vurgunun, kısa sürede kamusallığın sanatın önüne geçtiği bir duruma evrildiğine işaret etmektedir. Aynı yıllarda, sonuç üründen ziyade sürece vurgu yapmak amacıyla proje terimi sanatsal çalışmaları ifade etmek üzere kullanılmaya başlanmıştır (Bishop, 2011). Sanatın değeri zamanla farklı kıstaslar üzerinden ölçülürken, sanatçının da izleyicinin de rolü değişmiştir. Postmodernizm ile birlikte, kavramlar muğlaklaşmış; gerek kamusal mekân ve alanın (**6**) gerekse kamunun (**7**) neye karşılık geldiği tartışılmaya başlanmıştır (Kwon, 2002, 7, 94). Kamusal alanı, "fikir birliği, tutarlılık ve evrensellik" alanı olarak kabul eden görüş 20. yüzyılın sonuna doğru erozyona uğramıştır (Deutsche, 1996, 281). Bugün, ne "ideal, değişmez, tekil bir kamusal alan"dan ne de "ideal bir yapıt" ve "ideal, genelleştirilmiş bir izleyici"den bahsedilebilir (Sheikh, 2007, 23) (**8**). Miwon Kwon'a göre (2002, 97), mevcut kamusal sanat söyleminin karmaşıklıkları ve paradoksları henüz çözümlenmiş değildir. Bununla birlikte, 20. yüzyılın son çeyreğinden günümüze uzanan kamusal sanat üretimine ve bu alandaki kuramsal çalışmalara baktıldığında, iyi/başarılı kamusal sanatın bazı ölçütlerinin -daralarak veya genişleyerek de olsa- geçerliliğini koruduğu görülmektedir. Bunların arasında, erişilebilirlik (*accessibility*), yere-özgülük û œ ' • Ž , œ) ve topluluğa-özgülük (Œ ˜ – – ž — ' • ¢ , œ ™ Ž Œ ' kamusal sanat hareketi (• ' Ž 1 – ˜ • Ž › — 1 ™ ž ‹ • ' Œ *movement*) bağlamında öne çıkmaktadır. Kwon (2002, 60), ABD'de 1960'ların ortalarında başlayan modern kamusal sanat hareketini üç aşamalı bir süreç olarak değerlendirmektedir: kamusal mekânlarda sanat (*the art-in-public-places*); kamusal mekânlar olarak sanat (*the art-as-public-spaces*); kamu yararına sanat (*art-in-the-public-interest*).

5. Bkz. ör. Evrensel (2019a; 2019b)

6. Jürgen Habermass'ın (1962), kamusal alan kavramını irdelemesinin ardından, kamusal alan (*public sphere*) ve kamusal mekân (*public space*) kavramları farklı disiplinlerin konusu olmuş; hâlihazırda zengin bir literatür oluşmuştur. Bu nedenle, makalede kavramların tanımı, ayrımı ile ilgili görüşlere ayrıca yer verilmemiş; kamusal mekân herkese açık fiziki kentsel mekânlar için kullanılırken; kamusal alan daha kapsayıcı olarak "kamunun bir araya geldiği", "kamuoyunun (*public opinion*) ortaya çıktığı" alanlar için kullanılmıştır (Akkar Ercan, 2013, 236). Farklı kaynaklardan yapılan alıntılarda yazarların kullanımı esas alınmıştır.

7. Türk Dil Kurumu Sözlükleri'ne (t.y.) göre, kamu hem "devlet organlarının tümü" hem de "halk" anlamlarına gelmektedir. Kamu burada halk anlamında kullanılmıştır.

8. Habermass'ın (1962) idealize ettiği, tekil (*singular*), birleşik (ž — ' Ž •) kamusal alan fikri, homojenleştirme eğilimi nedeniyle, 1980'lerden itibaren sorgulanmaya başlanmıştır (Deutsche 1996, 286-287; Sheikh, 2007, 24; Tan, Boynik, 2007). Öte yandan, Doreen Massey, yerin kimliğinin geçici olduğu, sabit olmadığı, açık, dışa dönük, çoklu kimlikler ve tarihlerle tanımlanan bir yer anlayışı önerir (Dovey, 2010, 5).

9. Deutsche (1996, 259), bu sürecin, küresel sosyo-ekonomik gelişmelerin yerel yansımaları olarak, kentlerin yeniden yapılandırılması ve soylulaştırma projeleri ile aynı döneme denk geldiğine dikkat çekmektedir.

Kamusal mekânlarda sanat, sanat nesnesinin müzelerdeki özerkliğini dış mekânlarda da devam ettirdiği ilk dönemi tarif etmektedir. 1960'lar ve 1970'lerde modernist soyut heykellerin büyütülmüş kopyaları herkese açık dış mekânlarda yer almaya başlar; 1970'lerin sonuna gelindiğinde, ABD'nin birçok kentinde özel kuruluşların ve kamu kurumlarının önlerinde, bu anıtsal soyut heykeller bulunmaktadır (Kwon, 2002, 64). Her ne kadar fiziksel olarak erişilebilir olsalar da yaygın minimalist yaklaşımları ile bu heykeller, genel kitleyiciye ulaşamamakla, hem yere hem de izleyicisine karşı kayıtsız olmakla, kibirli ve mesafeli durmakla itham edilir ve dayatma olarak görülürler (Kwon, 2002, 65-6).

1980'lerin başına gelindiğinde, kamusal sanattan, o güne kadarki kamusal mekânlarda sanattan farklı olarak toplumsal olarak sorumlu (*socially responsible*), yere-özgü (œ ' • Ž , œ ™ Ž Œ ' Œ) ve işlev sel(*functional*) özellikle de yeni gelişen kentsel alanların güzelliğinin (*beauty*) ve yararlılığının (*utility)* bir ifadesi olması beklenmeye başlanır (Deutsche, 1996, xv) (**9**). Kwon (2002, 69), kamusal mekânlar olarak sanat adı altında ifade ettiği bu dönemde, kamusal sanatın kullanım değerinin estetik değerinin üzerinde tutulduğuna veya ikincisinin birincisi üzerinden ölçüldüğüne dikkat çekmektedir. Bundan böyle, sanat eserinden izleyicisini içeri davet etmesi, gölge ve oturma imkânı gibi faydalar sunması beklenmektedir (Kwon, 2002, 66). Aynı yıllarda, Will Nettleship (1989, 173), heykelin üzerinde/içinde/arasında (*across*) yürümenin, ziyaretçiler için kinestetik bir deneyime dönüştüğüne işaret ederken; Mary Miss (1984, 68), artık yekpare olarak tasarlanmayan eserlerin geleneksel heykele kıyasla daha az otoriter ve daha erişilebilir olduğuna dikkat çekmektedir. Kwon'un (2002, 72) ifadesiyle, bu dönemde bir sanat eseri ne kadar az sanat eseri olarak algılanır ve ne kadar çok bulunduğu yer ve çevresi ile bütünleşirse, o kadar ilerici bir sanatsal hareket olarak görülmektedir.

Kwon'un (2002), kamu yarına sanat olarak adlandırdığı, yeni tür kamusal sanat (*new genre public art*) olarak da bilinen, 1990 sonrası üçüncü aşamada, toplumsal sorunların, siyasi aktivizmin ön plana çıkarıldığı, topluluk ile iş birliklerine yönelinen yaklaşımlar görülmektedir. Yeni tür kamusal sanat, yere-özgülük kavramının yerine topluluğa-özgülük (Œ ˜ – – ž — ' • ¢ , œ ™ Ž Œ ' topluluk tabanlı yere-özgülük (Œ ˜ – – ž — ' • ¢ , ‹ Š œ Ž • 1) kavramlarını koymakta ve sosyal bütünleşmeye vurgu yapmaktadır (Kwon, 2002, 6). Toplumsal bağı onarmak, çeşitli topluluklar arasında diyaloğu sağlamak gibi görevler üstlenen yeni tür kamusal sanat bugün farklı isimlerle karşımıza çıkabilmekte; toplumsal olarak angaje sanat (œ ˜ Œ ' Š • • ¢ 1 Ž — • Š • Ž *art*), katılımcı sanat (*participatory art*), iş birlikçi sanat (*collaborative art*) veya faydalı sanat (*useful art*) olarak da ifade edilmektedir (Bishop, 2011). Grant Kester (2013, 1), çağdaş sanatçıların nesne yapımından uzaklaşarak, içerik sağlayıcılardan bağlam sağlayıcılara dönüştüğüne vurgu yaparken; Sanatçı, sanat eseri ve izleyici arasındaki geleneksel ilişkinin yeniden tasarlandığına işaret eden Claire Bishop (2011), izleyicinin bakan konumundan çıkarılarak ortak yapımcı veya katılımcı olarak yeniden konumlandırıldığına dikkat çekmektedir. Bu bağlamda, Kwon (2002, 96), katılımcıların kolektif bir projeye veya sürece emek vermesinin, eserle özdeşleşme duygusunu güçlendirdiğini belirtmektedir. Böylelikle, 2000'li yıllara gelindiğinde, sanat eserinin anlamının ve değerinin, sanatçı-topluluk arasındaki etkileşim yoluyla zamanla kazanılacağı inancı yaygınlaşmıştır (Kwon, 2002, 95).

D. S. Friedman (1995), Maya Lin'in ' Ž • — Š – 1 Š £ ' • Ž › ' 1 — Í • Í ve Richard Serra'nın ' • • Ž • 1 › Œ adlı eserine, "sanat, mimari ve kent arasındaki diyalogda değişen koşulları somutlaştıran" iki proje olarak işaret

etmektedir. Benzer biçimde, burada, bu iki eserle birlikte, Anish Kapoor'un •˜ž•1 Š•Ž adlı eserine, 1980 sonrasından günümüze kamusal sanat alanında görülen ve yukarıda temas edilen dönüşüm ve kırılmaların paradigmaları olarak değinilecektir.

Richard Serra'nın, 1981'de New York'da Federal Plaza'ya yerleştirilen, '••Ž•1 ›Œ -Eğik Yay- (1981-1989) adlı eseri, meydanı ikiye bölen, yay biçiminde, yaklaşık 3.65 m (12 *feet*) yüksekliğinde, 36.5 m (120 *feet*) uzunluğunda, bir tarafa hafif yatık çelik bir duvardır (Tate, t.y.a.) (**Resim 3**). Sanat eleştirmenlerinin, kesintiye uğratıcı ve müdahaleci (*interruptive* Š—•1'—•Ž›ŸŽ—•'˜—'œ•) olarak nitelediği eserin (Kwon, 2002, 72), bir kısı çevre çalışanlarının itirazları üzerine, meydanın kullanımını, yaya akışını ve görüşü engellediği gerekçesiyle başka bir yere taşınması gündeme getirilmiştir. Serra bu talebe, heykelin yere-özgü tasarlandığı gerekçesi ile itiraz etmiş, ancak sonuç alamamıştır. Heykel, 1989'da sökülerek bir depoya kaldırılmıştır. Bu sürecin ardından, Serra'nın "eserin taşınması, eserin yok edilmesi demektir" ifadesi yere-özgü sanatın kilit tanımı olarak yerleşmiştir (Kaye, 2000, 2). Bununla birlikte, yere-özgülük kavramının neye karşılık geldiği konusunda başından beri bir fikir birliği olmadığı görülmektedir. Zira, eserin kaldırılmasını talep edenlerce, '••Ž•1 ›Œ, gerçek anlamda kamusal ve yararlı olmamakla itham edilmiş; bu nedenle de yere-özgü olmadığı öne sürülmüştür (Deutsche, 1996, 259, 270; Kwon, 2002, 99).

'••Ž•1 ›Œ'ın kaldırılması kamusal ve kamusal kullanım kavramlarını da gündeme taşımıştır (Deutsche, 1996, 258-259). Kwon (2002, 82), Serra'nın heykelinin kaldırılmasının, "halkın, yüksek sanatı zaferle reddetmesi" olarak sunulmasını, kamusal sanata yönelik toplum odaklı (*community-* ˜›'Ž—•Ž•) yaklaşımın onaylanması olarak yorumlamaktadır. Buna göre, '••Ž•1 ›Œ'ın karşıtı olarak, yeni kamusal sanat, erişilebilirliği, yararlılığı (*usefulness*), insaniliği (*humaneness*) ve kamusallığı (*publicness*) ile öne çıkarılmıştır (Deutsche, 1996, 260). '••Ž•1 ›Œ'ın taşınmasını talep eden yetkililer, bunun, Federal Plaza'nın açıklığını (*openness*), tutarlılığını (*coherence*) ve kamusal yararlılığını geri getireceğini, yeniden kuracağını ileri sürmüşlerdir (Deutsche, 1996, 259). Heykelin savunucularına göre ise, '••Ž•1 ›Œ, kamusal mekânlarda/alanlarda estetik düzenlemelerle

Resim 3. Tilted Arc, New York, ABD (Wikipedia, t.y.; Public Domain)

gizlenmeye çalışılan toplumsal bölünmeleri, dışlamaları ve parçalanmayı somutlaştırmıştır (Kwon, 2002, 74, 98).

Sonuç olarak, tartışmalı ' • • Ž • 1 › Œ vakasının ardından, sanat eserlerinin seçiminde toplum katılımı (*community involvement*) veya sanat eserlerinin bulundukları mekânlarla entegre edilmesi, sanatçı ve mekânın diğer kullanıcıları arasında olabilecek benzer çatışmaları önlemek için demokratik yöntemler olarak önerilmeye başlanmıştır (Deutsche, 1996, 270).

En az ' • • Ž • 1 › Œ kadar tartışmalı ve sanat tarihindeki önemini koruyan bir diğer yapıt, 1981'de düzenlenen yarışma ile seçilen, Maya Lin'in Vietnam Gazileri Anıtı'dır (*Vietnam Veterans Memorial-VVM*) (**Resim 4**). 1982'deki açılışından bu yana, *VVM*, Washington'da en çok ziyaret edilen yerlerin başında gelmektedir.

VVM, çevresindeki anıt ve heykellerden radikal biçimde farklılaşmakta; o güne kadar alışılagelmiş büyük boy, figüratif eserlerin aksine, uzaktan fark edilmemekte; ancak yeterince yaklaşıldığında, zeminde V şeklinde bir yırtık olarak kendini belli etmektedir. Ziyaretçiler hafif meyilli rampadan toprağın kucağına, aşağı inerler, buna karşılık yerden, rampaya eşlik eden siyah granit yüzey yükselir. Bu yüzeye Vietnam Savaşında hayatını kaybeden askerlerin isimleri, ölüm tarihlerine göre kronolojik olarak yazılmıştır. Granit yüzeyde, aynı zamanda, ziyaretçiler kendilerininin ve diğerlerinin yansımalarını görür (**Resim 5**). V'nin her bir kolu yaklaşık 75 m (246 *feet*) uzunluğundadır; iki kolun kesiştiği köşe yaklaşık 3 m (10 *feet*) ile en derin noktasıdır, merkezidir; bu köşede savaşın ilk ve son yılında hayatını kaybedenlerin isimleri yan yana gelmektedir. Maya Lin'in ifadesi ile çember burada kapanmaktadır (Lin, t.y.). Ziyaretçiler rampa ile diğer koldan tekrar parkın orijinal kotuna çıkar.

VVM, kurduğu görsel, yönelsel ilişkilerle, çevredeki Lincoln Anıtı ve Washington Anıtı ile fiziksel ve tarihsel bağ kurmakta; ancak anıt kavramına getirdiği yeni yaklaşımla bunlardan radikal biçimde ayrılmaktadır (Lin, t.y.; Friedman, 1995, 65; Griswold, Griswold, 1986, 690). *VVM,* büyüklüğü, biçimi ve konumlanışıyla, gücü, kahramanları konu eden anıt, anıt-heykel geleneğini tersine çevirmiştir; W.J.T. Mitchell'in

Resim 4. Vietnam Gazileri Anıtı, Washington, ABD (yazar arşivi)

Resim 5. Vietnam Gazileri Anıtı, Washington, ABD (yazar arşivi)

(1990, 888) ifadesiyle, kahramanlık karşıtıdır (*antiheroic*), anıtsallık karşıtıdır (*antimonumental*) (**10**). Öte yandan, Charles L. Griswold ve Stephen Griswold (1986, 705-706), *VVM*'nin çevredeki diğer anıtlardan farkını onun bir şekilde yaşayan bir anıt (*living monument*) olması ile açıklamaktadır; burayı her ziyaret ettiklerinde Vietnam Gazilerine rastladıklarından ve duygusal anlara tanıklık ettiklerinden bahsederler. İyileştirici (*therapeutic*) bir anıt tasarlamak istediğini söyleyen Lin'in, "kaybedilen çok sayıda hayatın acısıyla yüzleşme" imkânı veren yapıtı ile amacına ulaştığı söylenebilir (Griswold, Griswold, 1986, 713).

Lin, değişmez bir anıt (*unchanging monument*) yerine, içine girip çıktıkça anlaşılacak hareketli bir kompozisyon (*moving composition*), park içinde park (*park within a park*), tasarlamak istediğini ifade etmiştir (Vietnam, t.y.). Gerçekten de, *VVM* ziyaretçilerin devinimi ve granit yüzeyindeki yansıması ile hayat bulmakta, çevresi ile etkileşime geçmektedir. Sadece fiziksel olarak değil, zihinsel ve duygusal olarak da erişilebilirdir. Bu nedenlerle de kamusal sanata etkisi anıt ve anıt-heykele getirdiği radikal yorumun ötesine geçmiştir.

2006 yılında, Chicago'da Milenyum Parkına yerleştirilen, Anish Kapoor'un • ˜ ž • 1 Š • Ž -Bulut Kapısı- adlı eseri, kısa sürede Chicago'nun simgesi haline gelmiş; *VVM* gibi bir turizm atraksiyonuna dönüşmüştür (**Resim 6**). Yumuşak hatlarıyla dev bir civa damlasına benzetilen • ˜ ž • 1 Š • Ž, parlak yüzeyinde, izleyicisini, kenti ve kendini değiştirerek yansıtmaktadır. Yaklaşık 10 m (33 *feet*) yüksekliğinde, 20 m (66 *feet*) uzunluğunda olan heykel, paslanmaz çelikten, dikişsiz tek parça görünümüyle ölçek yanılsamalarına da yol açmaktadır (Kapoor, 2004). İnsanı, çevresinde dolaşmaya davet etmekte; Kapoor'un *omphalos* adını verdiği (Yunanca'da "göbek" anlamına gelen) merkezine çekmektedir (Duffy, 2015, 44).

Heykelin hem kent sakinleri hem de ziyaretçiler üzerindeki etkisinin sürekliliğine dikkat çeken Kapoor, insanların buraya farklı amaçlarla (œ Ž • Ž çekmekten evlenmeye kadar) geldiklerini, toplumsal bir deneyime (*communal experience*) dahil olduklarını ifade etmektedir. Kamu katılımını (*public participation*) sağlayan kapsayıcı bir çalışma olarak nitelendirdiği • ˜ ž • 1 Š • Ž'in başarısının, kendisi ile değil, daha çok onu benimseyen,

10. *VVM*'nin bu duruşunun kimi çevrelerce eleştirilmesi üzerine, yanına, 1984'de *Three* ˜ • • ' Ž › œ ve 1993'de *Vietnam Women's Memorial* adlı geleneksel figüratif eklentiler yapılmıştır (Mitchell, 1990, 885).

Resim 6. Cloud Gate, Chicago, ABD (Schneider, 2017; CC BY-NC 2.0)

.**Resim 7.** Cloud Gate, Chicago, ABD (Light, 2015; CC BY 2.0)

kucaklayan binlerce sakin ve ziyaretçiyle ilgisi olduğunu söylemektedir (Kapoor, 2018). Gerçekten de insan ve çevresi ile girdiği etkileşim • ˜ ž • 1 *Gate*'i kısa sürede güncel kamusal sanatın bir ikonuna dönüştürmüştür.

Heykelin kendi statik olsa da yüzeyinde üretilen yansımalar sürekli olarak değişir; o kadar ki hiçbir iki birey aynı sanat eserini deneyimleyememektedir (Duffy, 2015, 44). Herkesin deneyimi kendine, ana özeldir; ancak diğerlerinin deneyimi ile de üst üste binmektedir (**Resim 7**). Owen Duffy (2015, 45, 50-1), bu haliyle heykelin, sınırları, fikirler, insanlar ve mallar için daha geçirgen ve muğlak yapan içinde yaşadığımız küresel dünyaya gönderme yaptığını düşünmektedir. Benzer bir bakış açısıyla, • ˜ ž • 1 Š • Ž'in kendisi, sabit olmayan, değişen, istikrarsız, çoklu kamusal mekânın/alanın ve kamunun bir yansımasıdır denilebilir.

Türkiye'de Kamusal Sanat

Osmanlı'da Batı'daki meydanlara karşılık gelebilecek fiziki kamusal alan düzenlemeleri yoktur (Erzen, 2010, 2). Kavramsal ve mekânsal anlamda kamusal alan Cumhuriyetin ilanı ile hayatımıza girmiş; "özgür yurttaşın toplumsallaşmasında kamusal mekânların yaratılmasına önem verilmiştir" (Keskinok, 2010, 19). Bu amaçla, Cumhuriyetin modern yüzünün inşa edildiği yeni kent merkezleri, bulvarlar, parklar ve meydanlar ile planlanmış, "heykeller kentin mekânlarını oluşturan hemen hemen ilk öğeler" olmuştur (Keskinok, 2010, 19) (**11**). Türkiye'de kamusal sanatın ilk örnekleri, yeni kurulan Cumhuriyetin ideallerinin ve kazanımlarının vücut bulduğu, kimliğin inşaasının bir aracı olarak görülen anıt-heykel biçiminde karşımıza çıkmış; bu amaçla, Atatürk heykelleri Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'in ideallerinin anlatıldığı rölyeflerin yer aldığı kaidelerle birlikte tasarlanmıştır (Yasa Yaman, 2011, 72, 74, 76-78). 1950'lerde değişen siyasi iklimle birlikte duraksamaya uğrasa da 1960 askeri müdahalesi sonrasında Atatürk ve Cumhuriyet devrimlerini anlatan anıtların yapımı yeniden hız kazanmıştır (Yasa Yaman, 2011, 81). 12 Eylül 1980 darbesinin hemen sonrasında Atatürk'ün doğumunun 100. yılı olması nedeniyle yine Atatürk heykellerinin sayısında artış olmuştur. Bu süreçte, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki amaç ve bağlamdan uzaklaşılmış; heykel, anıtçılık adı altında ticari bir kimliğe bürünmüş; aynı kalıptan çoğaltılan polyester Atatürk heykelleri yurdun dört bir yanına dağılmıştır (Yasa Yaman, 2011, 77-78).

Öte yandan, 1950'lerde, soyut heykel tasarımları Türkiye'de de görülmeye başlanmış; meydanları tutan anıt-heykel anlayışına karşın heykelin mimari ve kent ile birlikteliğinin önemine dikkat çeken sanatçılar olmuştur (Yasa Yaman, 2011, 82-86). Ne var ki, bu çalışmalar münferit kalmış; kamusal sanat anlayışında köklü bir değişim gerçekleşmemiştir.

1970'lerden itibaren, İstanbul, Ankara başta olmak üzere belediyeler kentin çeşitli yerlerine yerleştirilmek üzere düzenledikleri yarışmalarla, etkinliklerle heykel üretimini talep ve teşvik etmişlerdir. 1990'lardan itibaren, büyük kentler dışında da yerel yönetimler, zaman zaman heykel sempozyumları ve benzeri etkinlikler düzenleyerek kamusal mekânlara yerleştirilmek üzere heykelleri toplu ürettirmişlerdir. Bu heykellerden bir kısmı uygulanmamış, bir kısmı da soyut anlatımları gereği, ya da uygunsuz olduğu gerekçesiyle bir sonraki yönetim tarafından kaldırılmıştır (Yasa Yaman, 2011, 86-87).

2000'li yıllardan itibaren Türkiye'de kamusal mekânda heykelinin konusu çeşitlilik kazanmış; Atatürk'ün yanı sıra, Osmanlı padişahları, Anadolu ozanları gibi diğer tarihi kişilerin de heykelleri görülmeye başlanmıştır (Yasa Yaman, 2011, 78). Makalenin konusu olan "temalı kent heykelleri" -kent simgeleri- furyası, yine bu dönemde, belediyelerin festivallere ilgisinin artması ve turizm gelirlerini yükseltmeye çalışmalarının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır (Güney, 2012). Bundan başka, siyasi erk tarafından toplumun estetik anlayışının, değer yargılarının dönüştürülme çabaları ve buna bağlı olarak sanata, özellikle de heykele yönelik, "ucube" (**12**),"müstehcen" (**13**) benzeri yaftalamalar, yanlış anlaşılmaktan ve merkezi yönetimle ters düşmekten çekinen yerel yöneticileri, izleyicinin yorumuna, hayal gücüne açık olmayan, herkes tarafından, aynı şekilde ve ilk bakışta anlaşılan, daha az riskli konulara yöneltmiş görünmektedir. Fahrettin Kuzu (2012, 112) bu hususta şöyle yazmaktadır:

> "XXI. yüzyılın ilk çeyreğinde siyasi erkin yarattığı yeni kent mekânları bu anlamda kendi çıkarlarını gözetip kimlik oluştururken kamusal alan

11. Türkiye'de kamusal alanda heykelin tarihsel değerlendirmesi için bkz. Yasa Yaman (2011); Atmaca (2013).

12. Mehmet Aksoy'un 2006 yılında Kars'ın Üçler Tepesi'ne yerleştirilen G — œ Š — • Í " 1 — Í • Í, dönemin Başbakanı tarafından "ucube" olarak adlandırılmış; yıkım kararı çıkarılmıştır (Aktüre, 2019).

13. Kemer'de, 2007 yılında, ilçe merkezindeki bir kavşağa yerleştirilen, heykeltıraş Zafer Sarı'nın heykeli, ó " 1 Š Â – ž › ž, 2009 yılında yeni Belediye Başkanı tarafından "müstehcen" olduğu gerekçesiyle kaldırtılmıştır (CNN Türk, 2018).

> üzerinden de *kitsch* kültürünü ve kimliksizleştirmeyi de beraberinde getirmiştir. Kamusal açık kent mekânlarında artık ortaya çıkan Anadolu ozanları yanında kentlerin simgeleri olan inek, pamuk, horoz, kiraz, biber, karpuz, üzüm, ve benzeri gibi pek çok üç boyutlu uygulamalara rastlanmaktadır."

Öte yandan, kullanım çeşitliliği sunmayan, sadece törenlerde anlam kazanabilecek statik meydan ve bu meydanın bir kenarına konumlandırılmış mesafeli anıt-heykel anlayışı yaygın olarak devam etmektedir. Burada, İzmir'de 2019 yılında açılan, *15 Temmuz Demokrasi* k Ž ' ' • • Ž › ' 1 Ž ¢ • Š — Í , Ž – ˜ " › Š œ ' 1 Ÿ Ž 1 Š ¢ Š — Í ó – Š 1 — Í • Í'na, meydan-heykel ilişkisine getirdiği çağdaş yorumla istisnai bir örnek teşkil ettiğinden değinilecektir.

Mustafa Kemal Sahil Bulvarı'nın bir bölümündeki araç trafiğinin yer altına alınmasıyla kazanılan ve 2019'da İzmir Büyükşehir Belediyesi tarafından açılışı yapılan, W [1 Ž – – ž £ 1 Ž – ˜ " › Š œ ' 1 k Ž ç e ş i t l i z o n a l a r ¢ v e Š — Í sanatsal çalışmalar ile birlikte tasarlanmıştır. Günnur Özsoy'un 8 proje arasından seçilen anıt-heykel çalışması düzenlemelerin odağında yer almaktadır. Sahil şeridinde yer alan, tramvay durağı ve vapur iskelesi ile bağlantılı meydanda kullanım çeşitliliği, kamusal sanat yerleştirmelerinin yanı sıra yaya ve bisiklet yolları, su öğeleri, yeşil alan, oturma yerleri, çocuk oyun alanları ve etkinlik alanlarının birlikteliğiyle sağlanmıştır.

Özsoy'un, sıklıkla ayağa kalkmış dev çakıl taşlarına benzetilen -ve genelde bu isimle anılan- soyut çalışmasının seçilme gerekçesi olarak, "omuz omuza duran halkı" ve "bütün olmuş bir milleti" temsil ettiği ifade edilmiştir. Beyaz rengin bu birlikteliği temsil etmek üzere seçildiğine işaret edilirken "aynı zamanda teknelerin yelkenlerini ve kuş kanatlarını hatırlatarak özgürlük enerjisi" yaydığı belirtilmiştir (İzmir Büyükşehir Belediyesi, 2019) (**Resim 8**).

Polyester malzemeden üretilen 23 parçadan (en büyüğü 5.5 m yüksekliğinde) oluşan eser, eliptik yansıtma havuzu üzerine, planda S şeklinde yerleştirilmiş; çevresini saran platform ve zemin düzenlemeleri ile birlikte meydanın dalgalara gönderme yapan peyzajına entegre edilmiştir (Çil, 2020, 55). Heykelin eğrisel beyaz yüzeyleri gün içinde ışığa bağlı

Resim 8. Demokrasi ve Dayanışma Anıtı, İzmir, Türkiye (Günnur Özsoy'un kişisel arşivi)

Resim 9. Demokrasi ve Dayanışma Anıtı, İzmir, Türkiye (Günnur Özsoy'un kişisel arşivi)

olarak farklı renkler alırken; su yüzeyindeki yansımaları da değişmektedir (**Resim 9**). Yan yana duran halkı temsil eden heykelin parçalarının arasından parkta gezintiye çıkmış yayaların, bisikletlilerin silüetleri bir görünüp bir kaybolmakta, zaten değişkenlik gösteren esere ilave canlılık katmakta ve birliktelik hissini güçlendirmektedir.

Kamusal mekândaki heykellerinin, "bir sürü karşılaşmaya açık… bambaşka bir varlık durumuna" geçtiğini belirten Özsoy, hiç tanımadığı kişilerden, heykel ile çok farklı biçimlerde etkileşime geçtiklerini anlatan yorumlar aldığına dikkat çekmektedir. "Onların etrafında meditasyon yaptığını, onları görünce eski bir dostunu görmüş gibi heyecanlandığını, onları görmek için yolunu uzattığını" ifade eden bu yorumlar heykelin çoklu faydalar sunduğu ve kentlilerce benimsendiğine işaret etmektedir. Özsoy'un ifadesiyle, "teması, dayanışmayı ve demokrasiyi" anlatan çalışma, Türkiye'de hâkim "didaktik üslup"un yerine tercih edilen "yumuşak, yuvarlak, sertlikten uzak formu ve beyazlığı" ile insanlarla kendiliğinden etkileşime geçmekte; "yaşayan" ve "yaşama olanak açan" bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır (**14**).

Kent Simgelerini Kamusal Sanat Olmaktan Alıkoyan Nedir?

Yerel yöneticilerin kamusal sanat projelerinden ekonomik fayda beklentisi ve siyasi açıdan daha az riskli konulara yönelmeleri, Türkiye'de kamusal sanatın kent simgelerine indirgenmesinde önemli etkenler olmuştur. Bununla birlikte, güncel kamusal sanatı değerlendirmede başvurulan, erişilebilirlik, yere-özgülük ve topluluğa özgülük ölçütlerinin üçünü de kent simgelerinin büyük bir çoğunluğunun karşılayamadığı görülmektedir. Kent simgelerinin, kamusal sanat ol(a)mamasının önde gelen nedeni, izleyici ve çevresiyle etkileşime geçememesidir. Düşünsel, sanatsal bir yaratım sürecine dayanmayan kent simgeleri en başından sanat değeri kazanamamaktadır. Belediyeler doğrudan bir sanatçı ile çalışsa dahi sanatçı çoğu zaman belediyenin tanıtım propagandasının gölgesinde kalmakta, belli kalıplara zorlanmaktadır (Altınşehir, 2011; Ak, 2012; Kutluer, 2023). Çoğulcu, katlılımlı bir süreçse neredeyse hiç söz konusu değildir. Sonuç olarak, büyük çoğunluğu özgün/tekil olmayan, ticari atölyelerde sipariş üzerine mekanik olarak üretilen ve farklı kentlere, alanlara yerleştirilen kent simgeleri, özellikle yerin benimsenmesi, aidiyet duygularının

14. Bu bilgiler, yazar ile Günnur Özsoy arasında yapılan 24.08.2024 tarihli görüşmeye ve Özsoy'un Çil'e (2020) vermiş olduğu röportaja dayanmaktadır.

güçlenmesi ve kamusal mekânın/alanın oluşturulması/dönüştürülmesi hususunda kamusal sanat eserinden kente, kentlilere sunması beklenilen faydayı sunamamaktadır (**15**).

Bununla birlikte, kent simgeleri furyasının sadece son 20 yıllık gelişmelerin bir neticesi olmadığı; kamusal mekânın/alanın ve kamusal sanatın Cumhuriyetle yaşıt tarihiyle birlikte değerlendirilmesi gerektiği görülmektedir. Görkem Kutluer (2023, 20), "kitsch temsiliyet nesneleri" olarak nitelendirdiği kent simgelerini, Türkiye'de kamusal sanat konusunun zamanla merkezi yönetimin idare ve kontrolünden çıkarak yerel yönetimlerin güdümüne girişi ile ilişkilendirmekte; "'Heykel' yerine 'sembol' yaptırma refleksi"nin, "Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren girişilen kültürel kalkınma, modern şehirler yaratma hamlesinin bir sonucu olarak ülkeye yayılan heykel sanatına karşı duyulan bir tepki" olarak okunabileceğini belirtmektedir. Ayşe Sibel Kedik (2012, 78), Türkiye'de, halen, kamusal alanda sanatın var olabilme koşulunu, estetik/sanatsal değerinden çok esere yüklenen temsiliyet ve ideolojik içeriklerin belirlediğine işaret etmektedir. Dolayısıyla, yerel yöneticilerin ilk icraatları arasında sıklıkla bir önceki dönemin -özellikle de farklı bir siyasi partinin uzantıları ise- kentsel çevredeki izlerini silmek gelmektedir (Erzen, 2010, 2). Uğur Tanyeli, dün olduğu gibi bugün de kamusal alanda heykel üzerine tartışmalarının asıl nedenini, kamusal alan tanımının başından beri dilimize sorunlu girmesine bağlamaktadır. Zira, Türkçe'de kamu İngilizce karşılığı *public* kelimesinden farklı olarak devletle özdeşleşmekte, kamusal alan da devletin üzerinde idare ve kontrol sahibi olduğu bir alana işaret etmektedir. Kamusal heykelin ancak önündeki tören alanıyla ve kutsal bir kisveye bürünerek görünürlük kazanması da bunun bir sonucudur (**16**). Gerçekten de konu ve imge çeşitliliğine rağmen, Yasa Yaman (2011, 79)'ın da vurguladığı gibi; "Kamusal alanın sanatsal yaratıcılık alanı değil de bir anıt/heykel alanı olarak görülmesi" özünde günümüzde halen sürmektedir. Dahası, kamusal alanın toplum tarafından benimsenip sahiplenilmemesi, topluma yönelik yaygın bir kültür sanat eğitiminin olmaması, bu alanları siyasilerin ve sermayenin güdümüne terk etmektedir (Tanyeli, 2009; Erzen, 2011a).

Öte yandan, mevcut kamusal mekânların parçalandığı, yok edildiği, insanın kent içindeki hareketinin sınırlandığı ve giderek daha çok taşıtlara bağımlı hale geldiği kentlerimizde kent estetiğinin yerel yönetimlerce ve onlarla iş yapan firmalarca adeta bir pazarlama sloganına dönüştürülmüş olması dikkat çekicidir. Bu durum, Jale Erzen'in (2010, 1) ifadesiyle, "estetiğin kent yaşamının bozulması karşısında çare olarak sunulan süslemeler ve tali çözümler ile ilgili olduğuna dair yanlış kanıya işaret etmektedir." Meydan ve park benzeri açık kamusal mekânların yetersizliği, güvenli yaya dolaşımının sürekliliğinin sağlanamaması, özellikle taşıt trafiğini düzenleyen refüjler ve dönel kavşakları, çevre estetiği altında peyzaj düzenlemeleri, havuzlar, kent heykelleri ve kent simgeleri ile bunlara eşlik eden yapay aydınlatmalar için öne çıkan alanlara dönüştürmüştür. Özellikle ana arterler boyunca yapılan bu düzenlemelerin görünürlüğünün yüksek olması belediyelerin uygulamalarını buralara yönlendirmelerinin bir başka nedenidir. Nihayetinde, Erzen'in (2010, 3) ifadesiyle kentin bir araba geçidine evrildiği günümüzde, kent simgelerinin bir taşıtın içinden trafikte izlenilecek şekilde, kavşaklara, refüjlere yerleştirilmeleri rastlantısal değildir (**Resim 1-2**).

Sonuç olararak, Türkiye'de gerek kent simgelerine gerekse kent ve çevre estetiği altında yapılan diğer uygulamalara bakıldığında, sanatın

15. Kamusal sanattan beklenen çok yönlü faydalara dair ayrıca bkz. Akkar Ercan (2013).

16. Ug Eur Tanyeli'nin, İstanbul Modern'de düzenlenen Heykel Sempozyumu kapsamında, 25 Nisan 2006 tarihinde yaptığı "Kamusal Alanda Heykel" başlıklı konuşmasından aktaran Şenol (2006). Türkiye'de kamusal alan ve heykel ilişkisine dair ayrıca bkz. Kedik (2011; 2012).

farklı alanlarında ve başka mekânlarındaki çağdaş örneklerine rağmen, kamusal sanatın uluslararası güncel tartışma ve yaklaşımlardan yeterince beslenemediği ve alana katkısının sınırlı kaldığı görülmektedir.

KENT SİMGELERİNİN POP ART VE KITSCH BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

Bugün, bir şeyin sanat değeri taşıması için güzel olması ve bizzat bir sanatçının ellerinde biçimlenmesi beklenmemekte. Bu bağlamda, Pop Art, sıradan olanı sanat mertebesine yükselterek sanat ve estetik kavramlarını sorgulatmaktadır (Erzen, 2011b, 105, 167). Peki ama, benzer biçimde sıradan nesnelerin büyük boy temsili olan kent simgelerinin Pop Art eser olarak değerlendiril(e)meme nedenleri nelerdir? Kent simgeleri, onları eleştirenler tarafından çoğu zaman kitsch olarak yaftalanmaktadır. Kitsch'in ne olduğu ve ne olmadığı ile Pop Art ve kitsch arasındaki ilişki sanat tarihi yazımının sıklıkla birlikte ele aldığı konular arasındadır. Benzer bir yaklaşımla, bu bölümde, kent simgeleri, Pop Art ve kitsch bağlamında değerlendirilecektir.

Pop Art

Adı, popüler sıfatının alaycı bir kısaltmasından türetilen; yüksek sanat ve düşük kültür arasındaki sınırları bulanıklaştıran Pop Art akımının, İngiltere'de İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıktığı kabul edilir (Restany, 2015, 411). 1957'de sanatçı Richard Hamilton, Pop Art'ın özelliklerini şu şekilde sıralamıştır: popüler, geçici, gözden çıkarılabilir, düşük maliyetli, seri üretilmiş, gençlere yönelik, esprili, seksi, aldatıcı, göz alıcı ve büyük (Tate, t.y.b.). Başta, sanat ve kültür alanındaki baskın yaklaşımlar ve sanatın ne olması gerektiğine dair geleneksel görüşlere karşı bir isyan niteliğinde olan Pop Art, kısa sürede ABD'ye sıçrayarak 1960'larda zirve yapmıştır (Restany, 2015, 411). ABD'de 1940'lar, 1950'lerde etkili olan soyut dışavurumculuk (*abstract expressionism*) akımının ardından, Pop Art figuratif sanata dönüş demek oluyordu. Pop Art sanatçıları, aynı zamanda, kişisel olmayan dünyevi imgeler kullanarak, soyut dışavurumculuğu karakterize eden kişisel duygulara ve sembolizme yapılan vurgudan da uzaklaşmak istediler (Kulka, 2014, 149; Tate, t.y.b; Tate, t.y.c.).

Pop Art, bir yandan tüketim kültürünü eleştirirken bir yandan da ondan beslenmiştir (Harris**,** Zucker, t.y.a.). Herkesin aşina olduğu imgeleri, seri üretilmiş nesneleri, gıdaları bağlamlarından koparark ve büyüterek kullanan Pop Art sanatçıları sıradan olana absürt derecede bir önem atfedmiştir (Harris**,** Zucker, t.y.b.). Bu amaçla, Pop Art sanatçıları mizahı bir araç olarak kullanmış; teknik ve sanatsal becerilerden ziyade yeni malzemelerle yapılan deneysel çalışmalarla öne çıkmışır. Pop Art, cüretkâr, kaba görselliği, parlak renk paleti ve sanatçıların tekrarlayan yaklaşımları ile kısa sürede özgün ve tanınabilir bir stile dönüşmüştür (Richman-Abdou, 2017). Andy Warhol, James Rosenquist ve Roy Lichtenstein 1960'larda öne çıkan Pop Art sanatçılarıdır. Başlangıçta reklam panoları gibi pazarlama endüstrisinin iki boyutlu medyasından oldukça etkilenen Pop Art'ı 1970'lerden itibaren heykel alanına ve kamusal mekâna taşıyan sanatçılar Claes Oldenburg ve Coosje van Bruggen'dır (The Art Story, t.y.). 2000'lere kadar, kamusal mekânın en üretken ve aranan sanatçılarından olan çift, dünyanın birçok yerinde kırkın üzerinde ortak çalışmaya imza atmıştır. Sanatçı çiftin bugün halen bu alandaki sanat üretiminde etkisini sürdürdüğü gözlemlenmektedir (**17**). Bu nedenlerle,

17. Bkz. ör. Mehmet Ali Uysal'ın (t.y.), dünyanın çeşitli kentlerinde parklara yerleştirilmiş, dev bir çamaşır mandalı görünümündeki heykelleri (*Skin Series 05*, 2003-2016).

Resim 10. Gartenschlauch, Freiburg, Almanya (Schwarzkopf, 2013; CC BY-SA 3.0)

Resim 11. Bicyclette Ensevelie, Paris, Fransa (Dalton, 2009; CC BY-SA 2.0)

burada Oldenburg ve van Bruggen'ın Pop Art heykele yaklaşımlarına kısaca değinilecektir.

Heykeli müze mekânının dışına çıkarmak, kaideden kurtarmak istediklerini her fırsatta ifade eden Oldenburg ve van Bruggen, birçok projede heykelin yerleştirileceği yerin seçiminde söz sahibi olmuşlardır (Oldenburg Van Bruggen, t.y.a.). Toprağa saplanmış dev bir mala görünümündeki (*Trowel I*, Otterlo, 1976) çalışmada olduğu gibi, heykel yere-özgü olmanın ötesinde yerden ayrı düşünülemez. *Gartenschlauch* -Bahçe Hortumu- (Freiburg, 1983) (**Resim 10**) ve ' Œ ¢ Œ • Ž 4 Ž 1 — œ Ž Ÿ Ž • ' -Gömülü Bisiklet- (Paris, 1990) (**Resim 11**) çalışmalarında olduğu gibi, heykellerinin birçoğunun üstüne çıkılabilmekte, içinden, arasından geçilebilmektedir. Oturma imkânı, oyun alanı gibi faydalar sunan heykellerin insanlarla etkileşimi kinestetik bir deneyime dönüşmektedir. Toprağa saplanmış mala ve kısmen gömülmüş bisikletin temsil edildiği çalışmalarda olduğu gibi, hayalinde eksik parçaları tamamlamaya davet edilen izleyici heykelle zihinsel olarak da etkileşime geçmektedir. Öte yandan, etrafa saçılan dev bowling lobutlarının (*Flying Pins*, Eindhoven, 2000) temsil edildiği çalışmada olduğu gibi Oldenbourg ve van

Resim 12. Flying Pins, Eindhoven, Hollanda (Centric, 2013; CC BY 2.0)