

TÜRKİYE'DE KAMUSAL SANATIN ÇIKMAZ SOKAĞI: "TEMALİ 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 Çıkamaz 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.

GİRİŞ

Kamusal sanatın, yüksek oranda görünür ve hatta kaçınılmaz 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 kamusal sanatın 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 malzemedeki 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 çağrışırsalar 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

* Department of Architecture, Çankaya University, Ankara, TÜRKİYE



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 vasfı 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 alınmaması 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 vasfı 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 flora 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 etkidir (Hazarhun, Tepeci, 2018).

Belediyelerce kent heykeli kisvesi altında açılış 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)

(Artıl Sanatsal, 2019; Kentform, 2019; Estetika Tasarım, t.y.); sanatçılar, mimarlar ve kent planacıları 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, dinazorlar, 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 aları sahihsiz bırakmamak adına XXI olarak Absürd Fikirlerle 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, *Kent Peyzajında Kitsch* 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. Özsoz (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 siyasetler 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 kamusal hem de sanatsal, 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 başlanmıştır; 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 kamusal 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 baktığımızda, iyi/başarılı kamusal sanatın bazı ölçütlerinin -daralarak veya genişleyerek de olsa- geçerliliğini koruduğu görülmektedir. Bunların arasında, erişilebilirlik (*accessibility*), yere-özellik (*site-specificity*) ve topluluğa-özellik (*community-specificity*) modern kamusal sanat hareketi (*the modern public art 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 verilmemiştir; 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 (*unified*) 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 özerkliği 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 kitleye 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 (*site-specific*) ve işlevsel (*functional*) olması; 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 yönelen yaklaşımlar görülmektedir. Yeni tür kamusal sanat, yere-özlülük kavramının yerine topluluğa-özlülük (*community-specificity*) ve topluluk tabanlı yere-özlülük (*community-based site specificity*) kavramlarını koymakta ve sosyal bütünleşmeye vurgu yapmaktadır (Kwon, 2002, 6). Toplumsal bağı onarmak, çeşitli topluluklar arasında diyalogu sağlamak gibi görevler üstlenen yeni tür kamusal sanat bugün farklı isimlerle karşımıza çıkabilmekte; toplumsal olarak angaje sanat (*socially engaged 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 *Vietnam Gazileri Anıtı* ve Richard Serra'nın *Tilted Arc* 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 *Cloud Gate* adlı eserine, 1980 sonrasında 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, *Tilted Arc* -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 uğratici ve müdahaleci (*interruptive and interventionist*) olarak nitelediği eserin (Kwon, 2002, 72), bir kısım çevre çalışanlarının itirazları üzerine, meydanın kullanımını, yaya akışını ve görüşü engellediği gerekçesiyle başka bir yere taşınması gündeme getirilmiştir. Serra bu talebe, heykelin yere-özü 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-özü sanatın kilit tanımı olarak yerleşmiştir (Kaye, 2000, 2). Bununla birlikte, yere-özü kavramının neye karşılık geldiği konusunda başından beri bir fikir birliği olmadığı görülmektedir. Zira, eserin kaldırılmasını talep edenlerce, *Tilted Arc*, gerçek anlamda kamusal ve yararlı olmamakla itham edilmiş; bu nedenle de yere-özü olmadığı öne sürülmüştür (Deutsche, 1996, 259, 270; Kwon, 2002, 99).

Tilted Arc'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-oriented*) yaklaşımın onaylanması olarak yorumlamaktadır. Buna göre, *Tilted Arc*'ın karşıtı olarak, yeni kamusal sanat, erişilebilirliği, yararlılığı (*usefulness*), insaniliği (*humaneness*) ve kamusalılığı (*publicness*) ile öne çıkarılmıştır (Deutsche, 1996, 260). *Tilted Arc*'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, *Tilted Arc*, 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 *Tilted Arc* vakasının ardından, sanat eserlerinin seçiminde toplum katılımı (*community involvement*) veya sanat eserlerinin buldukları mekânlarla entegre edilmesi, sanatçı ve mekânın diğer kullanıcıları arasında olabilecek benzer çatışmaları önlemek için demokratik yöntemler olarak önerilmeye başlanmıştır (Deutsche, 1996, 270).

En az *Tilted Arc* 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 alışlagelmiş 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 kendilerinin 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 noktadır, 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 anılara 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 *Cloud Gate* -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 *Cloud Gate*, 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 (*selfie* çekmekten evlenmeye kadar) geldiklerini, toplumsal bir deneyime (*communal experience*) dahil olduklarını ifade etmektedir. Kamu katılımını (*public participation*) sağlayan kapsayıcı bir çalışma olarak nitelendirdiği *Cloud Gate*'in başarısının, kendisi ile değil, daha çok onu benimseyen,

10. *VVM*'nin bu duruşunun kimi çevrelerce eleştirilmesi üzerine, yanına, 1984'de *Three Soldiers* 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 *Cloud 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, *Cloud Gate*'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 inşasının 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 uzaklaşmış; heykel, anıtçılık adı altında ticari bir kimliğe bürünmüş; aynı kalıptan çoğaltılan polyster 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 anlaşılacak, daha az riskli konulara yönelmiş 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 değerlendirilmesi için bkz. Yasa Yaman (2011); Atmaca (2013).

12. Mehmet Aksoy’un 2006 yılında Kars’ın Üçler Tepesi’ne yerleştirilen *İnsanlık Anıtı*, 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, *Aşk Yağmuru*, 2009 yılında yeni Belediye Başkanı tarafından “müstehcen” olduğu gerekçesiyle kaldırılmıştır (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 Şehitleri Meydanı-Demokrasi ve Dayanışma Anıtı*'na, kamusal mekâna ve 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, *15 Temmuz Demokrasi Şehitleri Meydanı*, çeşitli donatılar ve 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-ölgülük ve topluluğa ölgülük 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, katılımlı 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.

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

güçlenmesi ve kamusal mekânın/alanın oluşturulması/dönüştürülmesi hususunda kamusal sanat eserinden kente, kentlilere sunması beklenen 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 nesnelere" 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 sınırlandırıldığı 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 kentlin bir araba geçidine evrildiği günümüzde, kent simgelerinin bir taşıtın içinden trafikte izlenilecek şekilde, kavşaklara, refüjlere yerleştirilmeleri rastlantısal değildir (**Resim 1-2**).

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

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 nesnelere 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 aşına olduğu imgeleri, seri üretilmiş nesnelere, gıdaları bağlamlarından kopararak ve büyüterek kullanan Pop Art sanatçıları sıradan olana absürt derecede bir önem atfetmiştir (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 çıkmıştır. Pop Art, cüretkâr, kaba görseelliği, 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'dir (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-özü olmanın ötesinde yerden ayrı düşünülemez. *Gartenschlauch* -Bahçe Hortumu- (Freiburg, 1983) (**Resim 10**) ve *Bicyclette Ensevelie* -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)

18. Kitsch'in sanat eleştirisi ve estetik kuramındaki yerine dair ayrıca bkz. Artun (2011); Uysal Ürey (2023).

Bruggen'in eserleri sıradan nesnelere konu etseler de temsil biçimleri statik değildir (**Resim 12**). Görüldüğü üzere, sıradan nesnelere sıradan olmayan temsillerine başvuran sanatçı çift çalışmalarında sıklıkla mizahtan faydalanmış; müze mekânının dışına taşıdıkları eserlerinde fiziksel erişebilirliğin yanında zihinsel ve duygusal erişebilirliği de hedeflemişlerdir. Bu amaçla, her seferinde, heykeller malzeme ve form arasındaki ilişki estetik ve teknik açıdan sorgulanarak, özel olarak üretilmiştir. Örneğin, dev bir bahçe hortumu görünümündeki *Gartenschlauch*, doğal gaz boruları üreten bir firma tarafından geliştirilen özel bir yöntemle üretilmiş; bu özgün çözüm için daha sonra patent başvurusunda bulunulmuştur (Oldenburg Van Bruggen, t.y.b.).

Kitsch

Bugün, kitsch genel olarak, "popüler veya sıradan zevklere hitap eden ve genellikle kalitesiz olan bir şey" yerine kullanılırken (Merriam-Webster, t.y.); sanat alanında, "bayağılık, duygusallık ve gösterişçi kötü zevk" ile öne çıkan sanat veya sanat eserlerini tarif eden bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır (Oxford Reference, t.y.) (18). Zeynep Uysal Ürey, kitsch'in özelliklerini bu alandaki yazına dayanarak özetlemektedir. Buna göre, kitsch'in özelliklerinden biri standartlaşmadır. Kitsch, klişe ve standartlaşmış form ve konuları devam ettirmekte, bu da sıradanlık ve bayağılığı getirmektedir. Kitsch'in standartlaşma ile bağlantılı bir diğer özelliği aşinalıktır. İnsana zaten bildiğini sunmakta, tanıdık olanı onaylamaktadır. Bu da yine taklit, sıradanlık ve tekrarı getirmektedir (Uysal Ürey, 2023, 484-85; Zeybek, 2017, 100). Bu özellikler nedeniyle, kitsch genelde figüratiftir, soyut değildir. Bazı nesne ve temalar kitsch için daha uygundur, bize duygu aktaran sevimli köpek yavrusu, ağlayan çocuk veya yoğun duygu yüklü manzara resimleri gibi (Kulka, 2014, 41-42).

Kulka (2014, 56), *Kitsch ve Sanat* adlı kitapta bir resmin kötü sanat veya Pop Art değil de kitsch olarak değerlendirilebilmesi için şu üç özelliği aynı anda yerine getirmesi gerektiğini söylemektedir:

"1. Kitsch yüksek duygusal yoğunluğa sahip nesnelere ya da temaları tasvir eder. 2. Kitsch tarafından tanımlanan nesnelere ya da temalar hemen ve çaba sarf etmeden ayırt edilebilir. 3. Kitsch, tasvir ettiği nesnelere ya da temalarla ilgili çağrışımlarımızı temel ölçekte zenginleştirmez."

Kulka (2014, 60) kitsch resim ile ilgili tespitlerinin kitsch heykeller için de geçerli olduğunu belirtmektedir:

"Aynen kitsch resimler gibi, tipik kitsch heykeller de asla soyut değildir. Konu genellikle duygusaldır ve heykel, dönemin en muhafazakar temsil geleneğine bağlı kalınarak yapılır. Kitsch heykellerin neyi temsil ettiklerine dair asla soru işareti olmaz çünkü stereo-tipleri kullanır. Yorumla gerek yoktur ve kitsch heykellerin tetiklediği çağrışımlar, temsil ettikleri konuların uyandırdıkları çağrışımla aşağı yukarı aynıdır."

Uysal Ürey'in (2023, 484, 498) dikkat çektiği gibi, postmodernizm sanata olduğu kadar kitsch'e bakış açısını da değiştirmiştir. Ali Artun (2011, 35) MoMA'da 1990 yılında açılan *High&Low: Modern Sanat ve Popüler Kültür* sergisinin kitsch ve popüler kültürü meşrulaştırdığına işaret etmektedir. Kitsch ve pop terimlerinin bugün neyi ifade ettiği ise gittikçe muğlaklaşmıştır (Artun, 2011, 27). Kulka (2014, 149) "[m]odernizm, kitschi geri çevirirken, Pop Art ona coşkuyla kucak açmıştır" demekle birlikte Pop Art'ın kitsch ve sanat arasındaki farkı ortadan kaldırdığına dair iddiaları genel olarak reddetmektedir. "İnanıyorum ki Pop Art'ı nefes kesici bir sanatsal ya da estetik başarı olarak görmesek bile, onunla kitsch arasındaki



Resim 13. Puppy, Bilbao, İspanya (Ruiz, 2013; CC BY-SA 2.0)

önemli farklılıklara yine de işaret edebiliriz" diyen Kulka (2014, 151), Pop Art'ın kitsch'i kullandığı ancak duruşu ve konuları ele alış biçimiyle kitsch'den ayrıldığını belirtir. Gerçekten de Pop Art "sanatın temel varsayımlarını ve tüketim toplumu içindeki yerini" sorgularken "[k]itsch asla herhangi bir şeyi sorgulamaz" (Kulka, 2014, 152). Kulka (2014, 154-155) Pop Art ve kitsch arasındaki diğer ayrımları şu şekilde ifade etmektedir:

"Pop Art ile kitsch arasına mesafe koyan bir diğer önemli özellik de Pop Art'ın ironisi, espritüelliği ve çok anlamlılığıdır. Kitsch'in değişmez özelliklerinden biri her zaman tek anlamlı, ciddi ve belirsizlikten uzak oluşudur...Kitschi budalaca gösteren duygusallığıdır. Pop Art'da ironi ve çok anlamlılık duygusallığın önüne geçer...Pop Art her ne kadar kitschi kullanıyor ve ona göndermede bulunuyor olsa da, onun kitsch üretmediğini söyleyerek konuyu özetleyebiliriz."

Bu bağlamda, Jeff Koons'un kamusal sanat çalışmaları -özellikle 1990 sonrası- Pop Art ve kitsch ara kesitinde değerlendirilebilir. Parlak paslanmaz çelik yüzeyinde izleyenin kendi yansımasını gördüğü *Balloon Dog* -Balon Köpek- (1994-2000) serisi ve üzerinde canlı çiçeklerin büyüdüğü *Puppy* -Yavru Yöpek- (Bilbao, 1992) bunlar arasındadır (Resim 13). Koons, Pop Art'ın temel stratejisine başvurmuş, tanıdık olanı, karakteristik olmayan bir büyüklükte ve malzemeye yorumlamış; bunu eserlerine mizah ve çok anlamlılık katmak için kullanmıştır (Smith, 2008, 126). Koons, sanatsal niyetini, "kitlelerle iletişim kurmak", izleyenleri "cezbetmek, iyimserlik, güven ve emniyet aşlamak" olarak açıklamakta (Guggenheim, t.y.); bu amaçla da kitsch'i kullanmaktadır.

Kent Simgelerini Pop Art Olmaktan Alıkoyan Nedir? Kent Simgeleri Kitsch midir?

Kent simgelerinin, yöresel ürünler gibi bildik nesnelerin büyük boy temsilleri olması, soyut olmayan anlatımları ve tüketim ve pazarlama stratejileriyle doğrudan ilişkisi aklı Pop Art heykelleri getirmektedir. Ne var ki, kent simgeleri Pop Art bağlamında değerlendirildiğinde,

aralarındaki yüzeysel benzerliklerin arkasında temel ayrılıklar yattığı görülmüştür.

Kamusal mekânda Pop Art heykellerin, Pop Art'ın sanata ve tüketim toplumuna karşı baştaki eleştirel bakışını her zaman sürdürdükleri söylenemese de ironik, espritüel yaklaşımın ve çok anlamlılığın korunduğu söylenebilir. Oldenburg ve van Bruggen'in çalışmalarında olduğu gibi çoğu zaman asıl amacın, insanlarla ve çevreyle etkileşime geçmek olduğu; bu amaçla, Pop Art heykellerin erişilebilir, yere-özgü ve topluluğa-özgü tasarlandıkları görülmektedir. Öte yandan, kent simgelerine baktığımızda, yaratıcılıktan uzak, düşünsel boyut ve estetik kaygılar dikkate alınmaksızın oluşturulan rastlantısal, absürt kompozisyonlar karşımıza çıkmaktadır. Sonuç olarak, bir kaide üzerine oturtulmuş, bir direğe asılmış veya çerçeve içine yerleştirilmiş kent simgeleri, çevreden ve insanlardan soyutlanarak anıtsallaştırılırken mizah üretmekten ziyade gülünç olmaktadır (**Resim 1-2**).

Bugün, bir çalışmanın sanat eseri sayılabilmesi için sanatçının elinde bizzat şekillenmesi beklenmemektedir. Örneğin, hem Oldenburg ve van Bruggen'in hem de Koons'un birçok çalışması kendileri dışında kişilerce üretilmiştir. Dikkat çekici olan, Pop Art sanatçılarının tanıdık olanı varsayılan dışında yeni malzeme ve tekniklerle sundukları özgün yaklaşımlarıdır. Kent simgelerine baktığımızda ise sipariş üzerine tek kalıptan seri olarak üretilen ve Türkiye'nin dört bir yanına dağılan maketler görmekteyiz.

Kent simgeleri, gerekçeleri ortaya konmaksızın, sıklıkla kitsch olarak değerlendirilmektedir. Gerçekten de, standartlaşmış, seri üretime dayanan sıradanlıkları ile kitsch nesne olmaya çok yakın dursalar da kent simgeleri Kulka'nın (2014, 56) bir nesnenin kitsch olabilmesi için yerine getirmesi gerektiğini belirttiği üç şartın "yüksek duygusal yoğunluğa sahip nesnelere ya da temaları" tasvir etme şartını çoğu zaman yerine getirmemektedir. Kent simgeleri çoğunlukla olağan olanın olağanüstü büyüklükte temsilleridir. İnsanların ilgisini çekmesi de bu abartılı ölçeklendirme nedeniyledir ve çoğunlukla da bununla sınırlı kalmaktadır. Daha çok gelip geçenlerin dikkatini çekecek reklam panoları anlayışı ile tasarlanıp yerleştirildikleri için etkileri onlara her gün maruz kalanlar üzerinde sürdürülebilir değildir.

SONUÇ YERİNE: KENT SİMGELERİ FURYASI... BU AÇMAZDAN BİR ÇIKIŞ VAR MI?

Bugün, Türkiye'de kent simgeleri furyası ile birlikte kamusal sanat bir açmazda sürüklenmiştir. Peki bu açmazdan bir çıkış var mıdır? Bu soruyu yanıtlayabilmek adına, makalede, kent simgelerinin hem kamusal sanatın hem de sanatsallığı, kamusal sanat genelinde ve Pop Art ve kitsch özelinde sorgulanmıştır.

Kamusal sanatın, birçok nedenden (kitsch nesnesi olmak, çevreyle uyumsuzluk, kötü uygulama vb.) ötürü kötü olabileceğine değinen Mary Beth Willard (2019, 1-2), kamusal sanatın kötü olmasının temel nedenini, çoğu sanat eserinin yere-özgünlük ve erişilebilirlik koşullarının ikisini birden aynı anda yerine getirememesi olarak açıklamaktadır. Görüldüğü üzere, anlamları ve kapsamı değişiklik gösterse de erişilebilirlik, yere-özgünlük ve topluluğa-özgünlük kamusal sanatı değerlendirmenin üç ölçütü olarak geçerliliğini korumaktadır. Temelde sorgulanan, kamusal sanat eserinin izleyici ve çevresiyle etkileşime geçebilme kapasitesi ve sunduğu

fayda(lar)dır. 1980'lerden bu yana iyi/başarılı bir kamusal sanatın sadece fiziksel olarak değil, temsil ettikleri ve bunları aktarma biçimiyle zihinsel ve duygusal olarak da erişilebilir olması beklenmektedir. Buna paralel olarak, başlarda kamusal sanatın fiziksel çevreyle uyumu anlamına gelen yere-ölgülük kavramının kapsamı, zamanla sosyal bütünleşmeye vurgu yapan topluluk tabanlı yere-ölgülük olarak genişletilmiş; Yere-ölgülük kavramıyla birlikte veya yerine topluluğa-ölgülük kavramı kullanılmaya başlanmıştır. Topluluğa-ölgülük, çoğulcu, katılımlı bir tasarım ve üretim süreci anlamına gelebildiği gibi eserle etkileşimin toplumsal bir deneyime dönüşmesi anlamına da gelebilmektedir. Kent simgelerinin büyük çoğunluğunun her üç ölçütü de sağlamaması dikkat çekicidir.

Deutsche'e (1996, xi) göre, kamusal sanat, kentsel estetik veya mekânsal-kültürel söylem adı altında, disiplinler arası, sanat, mimari ve kentsel tasarım üzerine fikirlerin, kente, sosyal ve kamusal mekâna/alana dair kuramların birlikte tartışıldığı bir söyleme dönüşmüştür. Buna göre, "kamusal sanat, kamusal bir mekân/alan üretmeye yardımcı olan veya resmen kamusal olarak belirlenmiş egemen bir mekânı/alanı sorgulayan bir araç olarak görülebilir" (Deutsch, 1996, 288). Benzer şekilde, burada, Türkiye'de kent simgeleri üzerinden işaret edilen sorunların kent simgeleri ile sınırlı olmadığı, kentsel bağlamda, kamusal sanatın ve kamusal mekânın/alanın Cumhuriyetin kuruluşundan bugüne yaşadığı varlık/yokluk sorunlarıyla ilişkili olduğu görülmüştür.

Erzen (2024), Türkiye'de yaygın olarak sürdürülen anıt-heykel anlayışı ve çok düzenli statik alanların tasarımına karşın, insanlar üzerindeki estetik etkinin, çeşitlilik sunan, farklı duyumlara, yorumlara açık olan, insanların hareketini, etkileşimini mümkün kılan alanlarda kendini daha çok gösterdiğine işaret etmektedir. Çalışmada gerek kamusal sanat bağlamında incelediğimiz soyut örnekler gerekse Pop Art bağlamında değindiğimiz figüratif heykeller bunu doğrular niteliktedir. *Tilted Arc*, meydana serbest dolaşımı engellediği, meydan kullanıcıları ve çevresi arasında etkileşime izin vermediği için eleştirilmiştir. Öte yandan, *VVM* ve *Cloud Gate*'in, her ikisinin de (aralarında çeyrek asır olmasına rağmen ve bağlamları/konuları çok farklı olmakla birlikte) bir tür toplumsal ritüel yarattığı görülmektedir. Bu iki eserle birlikte, Türkiye'den Özsoy'un *Demokrasi ve Dayanışma Anıtı*'nı değerlendirdiğimizde şu ortak özellikler dikkat çekmektedir: Heykel statik olmasına rağmen algısı değişkenlik gösterir, izleyiciyi hareket etmeye teşvik eder, çoklu yoruma açıktır, izleyici eserde kendinden bir şey -gerçek veya mecaz anlamda- bulmaktadır ve izleyici bütün bunları diğerleriyle birlikte deneyimler. Mizahı kullanan ve çeşitli faydalar sunan Pop Art heykellere baktığımızda da, farklı biçimlerde de olsa burada saydığımız benzer özelliklere sahip olduklarını görürüz.

Yapıt, bağlam ve izleyicinin ideal, sabit, bitmiş, tekil olmadığı görüşünün gerek güncel sanat uygulamalarında gerekse yazınında gittikçe yaygınlaştığı düşünülecek olursa, bir kenti temsil edecek simge(ler) ısmarlamak/tasarlamak/üretmek çok iddialı ve dolayısıyla en başından sorunlu bir girişimdir. Dahası, bugün kamusal sanatla ilgili süreçlerde katılımın önemi vurgulanırken kent simgeleriyle ilgili süreçlerde çoğu zaman bir sanatçının varlığından dahi söz edilememektedir. Ne var ki, kent simgelerinin sıklıkla kitsch olarak yaftalanması sorunların kaynaklarına inilmesini geciktirmiştir. Oysa ki, doğru stratejilerle, kentlerin, belediyelerin, ürünlerini, tarihi ve doğal değerlerini tanıtmak, öne çıkarmak hususunda birbirleriyle yarış içinde olmaları, sanatı herkes için erişilebilir kılmak ve kamusal mekânların niceliğini/niteliğini arttırmak

adına bir kazanıma dönüştürülebilir. Buna istinaden, bu çalışma ile, kent simgeleri furyası... bu açmazdan bir çıkış var mı? sorusuna yanıt olarak sunulan tersten okumayla, doğru stratejilere ve yanlış dönemeçlere işaret eden bir tür Ariadne İpi sunulmak istenmiştir.

KAYNAKÇA

- AK, B. (2012) Kültür Endüstrisi Kamusal Alan ve Sanat, *Mimarlık Dergisi* (364) [<http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=378&RecID=2902>] Erişim Tarihi (10.12.2023).
- AKKAR ERCAN, M. (2013) Kamusal Sanatın 'Kamusallığı': Erişim, Aktör, Fayda Yaklaşımı, *İdealkent* (10) 220-55.
- AKTÜRE, Z. (2019) Minareye Kılıf: İnsanlık Anıtı Nasıl Yıkıldı?, *Mimarlık Dergisi* (409) 57-62.
- ALTINŞEHİR ADANA KENT KÜLTÜRÜ VE SANAT DERGİSİ (2011) *Heykel, Kent Kültürü ve Adana*. [<http://www.altinsehiradana.com/Makale/heykel-kent-kulturu-ve-adana/208/>] Erişim Tarihi (29.03.2019).
- ARTİL SANATSAL (2019) *Sanat Elimizde Yeniden Şekilleniyor...* [<https://www.artilsanatsal.com/>] Erişim Tarihi (27.03.2019).
- ARTUN, A. (2011) *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi. Estetik Modernizmin Tasviyesi, İletişim Yayınları, İstanbul*.
- ATMACA, A.A. (2013) *Türkiye'de Kamusal Alanda Heykel ve İfade Özgürlüğü, yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, Marmara Üniversitesi, İstanbul*.
- BBC NEWS TÜRKÇE (2021) *Şehir heykelleri: Karpuz, çaydanlık, bornozlu horoz... Bu heykeller neden yaygınlaştı?* [<https://www.youtube.com/watch?v=qc4QN6SVZHs>] Erişim Tarihi (09.11.2023).
- BISHOP, C. (2011) *Participation and Spectacle: Where are we now?* [<https://www.youtube.com/watch?v=CvXhgAmkvLs>] Erişim Tarihi (10.06.2024).
- CENTRIC, M. (2013) *Flying Pins*. [<https://www.flickr.com/photos/16782093@N03/9823361225/in/dateposted/>] Erişim Tarihi (09.12.2024).
- CEYLAN, E. (2023) *Türkiye'deki Göz Kanatan Şehir Heykellerini Yapay Zekâ ile Yeniledik: Sanat Desen Var...* [<https://www.webtekno.com/komik-sehir-heykelleri-yapay-zeka-h133157.html>] Erişim Tarihi (07.07.2023).
- CNN TÜRK (2018) *"Aşk Yağmuru" Heykeli Mahkemede*. [<https://www.cnnturk.com/turkiye/ask-yagmuru-heykeli-mahkemede>] Erişim Tarihi (08.12.2023).
- ÇİL, E. (2020) Günnur Özsoy ile Beyaz Üzerine, *Betonart* (66) 50-9.
- DALTON, B. (2009) *Buried Bike*. [<https://www.flickr.com/photos/noii/3380851330>] Erişim Tarihi (09.12.2024).
- DEUTSCHE, R. (1996) *Evictions: Art and Spatial Politics*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London.
- DOVEY, K. (2010) *Becoming Places: Urbanism / Architecture / Identity / Power*, Routledge, London, New York.

- DUFFY, O. (2015) Anish Kapoor's Cloud Gate: Decentering the World, *Public Art: Place, Context, Participation*, der. de Almeida, B.P., Rosendo, C., Alves, M.B., Institute of Art History, Lisbon; 41-51.
- ERZEN, J. (2010) Kent Estetiği, *TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Dosya Kent Estetiği* (23) 1-5.
- ERZEN, J. (2011a) Kamu Alanlarında Heykel ve İfade Özgürlüğü, *Mimarlık Dergisi* (358)
- ERZEN, J. (2011b) *Çoğul Estetik*, Metis Yayınları, İstanbul.
- ERZEN, J. (2024) *Sosyal Heykel Olarak Kent*. [<https://corpusdergi.com/2024/sosyal-heykel-olarak-kent/>] Erişim Tarihi (10.07.2024).
- ESTETİKA TASARIM (t.y.) *Estetika*. [http://estetikatasarim.com.tr/estetika_katalog.pdf] Erişim Tarihi (07.07.2023).
- EVRENSEL (2019a) *Millet Bahçesine Dev Horoz Heykeli Diktiler*, *Guinness'e Başvuracaklar*. [<https://www.evrensel.net/haber/375316/millet-bahcesine-dev-horoz-heykeli-diktiler-guinness-basvuracaklar>] Erişim Tarihi (10.07.2023).
- EVRENSEL (2019b) *Denizli Adayı Mehmet Kırgız: Seyir Tepesi Değil Utanç Tepesi*. [<https://www.evrensel.net/haber/375165/denizli-adayi-mehmet-kirgiz-seyir-tepesi-degil-utanç-tepesi>] Erişim Tarihi (10.07.2023).
- FRIEDMAN, D.S. (1995) Public Things in the Modern City: Belated Notes on "Tilted Arc" and the Vietnam Veterans Memorial, *Journal of Architectural Education* 49 (2) 62-78.
- GRISWOLD, C.L., GRISWOLD, S.S. (1986) The Vietnam Veterans Memorial and the Washington Mall: Philosophical Thoughts on Political Iconography, *Critical Inquiry* 12(4) 688-719. [<https://www.jstor.org/stable/1343434>] Erişim Tarihi (07.08.2024).
- GUGGENHEIM (t.y.) *Jeff Koons Puppy*. [<https://www.guggenheim.org/artwork/48>] Erişim Tarihi (07.08.2024).
- GÜNEY, Ö. (2012) Heykeli dikilesice yöresel ürünler! [<https://www.yenialanya.com/makale/4041152/onder-guney/heykeli-dikilesice-yoresel-urunler>] Erişim Tarihi (27.03.2019).
- HABERMAS, J. (1962) *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*, çev. T. Bora ve M. Sancar (2010) İletişim Yayınları, İstanbul.
- HARRIS, B., ZUCKER, S. (t.y.a.) *Mass Consumerism, Warhol, and 1960s America*. [<https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/pop/v/warhol-coca-cola>] Erişim Tarihi (19.03.2019)
- HARRIS, B., ZUCKER, S. (t.y.b.) *Oldenburg, Floor Cake*. [<https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/pop/v/oldenburg-floor-cake-1962>] Erişim Tarihi (19.03.2019).
- HAZARHUN, E., TEPECİ, M. (2018) Coğrafi İşarete Sahip Olan Yöresel Ürün ve Yemeklerin Manisa'nın Gastronomi Turizminin Gelişimine Katkısı. *Güncel Turizm Araştırmaları Dergisi*, Ek Sayı 1, 371-389.
- İLKİYAZ, A. (2015) Çağdaş Sanatın Çıkamaz Sokağı: Kitsch'in Zaferi, *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi* 1(1) 11-20.

- İZMİR BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ (2019) *İzmir'in Yeni Meydanı Açılıyor*. [https://www.izmir.bel.tr/tr/Haberler/izmir-in-yeni-meydani-aciliyor/39413/156/] Erişim Tarihi (10.07.2024).
- KAPOOR, A. (2004) *Cloud Gate*. [https://anish Kapoor.com/322/cloud-gate-3] Erişim Tarihi (07.08.2024).
- KAPOOR, A. (2018) *Open Letter*. [https://anish Kapoor.com/5104/letter-to-the-nra] Erişim Tarihi (07.08.2024).
- KAYE, N. (2000) *Site-Specific Art, Performance, Place and Documentation*, Routledge, London & New York.
- KEDİK, A.S. (2011) Kamusal Alan Kent ve Heykel İlişkisi, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 11(1) 229-40.
- KEDİK, A.S. (2012) Kamusal Alan ve Türkiye'de Heykelin Kamuya Açık Alanlarda Var Olma Koşulları, *Sanat ve Tasarım Dergisi* 3(3) 77-91
- KENTFORM (2019) *Temalı Kent Heykelleri*. [https://www.kentform.com/kategori6-temali-kent-heykelleri.html] Erişim Tarihi (10.07.2023).
- KESKİNOK, H.Ç. (2010) Kamusal Alanın Üretimi Olarak Kentsel Estetik, *TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Dosya Kent Estetiği* (23) 15-22.
- KESTER, G. (2013) *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley.
- KULKA, T. (1996) *Kitsch and Art, Kitsch ve Sanat*, (2014) Altıkırkbeş Yayın, İstanbul.
- KUTLUER, G. (2023) Cumhuriyetin 100. Yılında Heykel Tarihimize Kısa Bir Bakış; Türkiye'deki Yerel Yönetimlerin Heykel Sanatıyla İlişkisi, *Journal of Art and Iconography* 5(1) 14-22.
- KUZU, F. (2012) *Türkiye'de Kamusal Alan Estetiği ve Heykel*, yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Işık Üniversitesi, İstanbul.
- KWON, M. (2002) *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London.
- LIGHT, A. (2015) *Underneath Cloud Gate ('The Bean')* [https://www.flickr.com/photos/alan-light/19915966193] Erişim Tarihi (09.12.2024).
- LIN, M. (t.y.) *Vietnam Veterans Memorial*. [https://www.mayalinstudio.com/memory-works/vietnam-veterans-memorial] Erişim Tarihi (07.08.2024).
- MERRIAM-WEBSTER (t.y.) *Kitsch*. [https://www.merriam-webster.com/dictionary/kitsch] Erişim Tarihi (20.07.2023).
- MISS, M. (1984) On a Redefinition of Public Sculpture, *Perspecta* (21) 52-69. [https://www.jstor.org/stable/1567080] Erişim Tarihi (24.10.2023).
- MITCHELL, W.J.T. (1990) The Violence of Public Art: "Do the Right Thing", *Critical Inquiry* 16(4) 880-99.
- NETTLESHIP, W. (1989) Public Sculpture as a Collaboration with a Community, *Leonardo* 22(2) 171-4.
- OLDENBURG VAN BRUGGEN (t.y.a.) *Trowel*. [http://oldenburgvanbruggen.com/largescaleprojects/trowel.htm] Erişim Tarihi (07.11.2023).

- OLDENBURG VAN BRUGGEN (t.y.b.) *Gartenschlauch*. [<http://oldenburgvanbruggen.com/largescaleprojects/gartenschlauch.htm>] Erişim Tarihi (07.11.2023).
- OXFORD REFERENCE (t.y.) *Kitsch*. [<https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199239665.001.0001/acref-9780199239665-e-1399>] Erişim Tarihi (20.07.2023).
- ÖZSÖZ, F.M. (2018) Şehir Pazarlamasında Bir Marka Şehir Olarak Eskişehir'in İncelenmesi, *USOBED Uluslararası Batı Karadeniz Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi* 2(1) 12-34.
- RESTANY, P. (2015) Pop Art, *Modernizmin Serüveni Bir 'Temel Metinler' Seçkisi 1840-1990*, der. E. Batur, Sel Yayıncılık, İstanbul; 408-12.
- RICHMAN-ABDOU, K. (2017) *7 Colorful Masterpieces That Define the Pop Art Movement* [<https://mymodernmet.com/what-is-pop-art-definition/>] Erişim Tarihi (09.04.2019).
- RUIZ, V.R. (2013) *Puppy*. [<https://www.flickr.com/photos/rvr/10318354876>] Erişim Tarihi (09.12.2024).
- SCHNEIDER, R. (2017) *Reflective Bean in Chicago*. [<https://www.flickr.com/photos/picturecorrect/36077242950>] Erişim Tarihi (09.12.2024).
- SCHWARZKOPF, A. (2013) *Gartenschlauch von Claes Oldenburg im Eschholzpark in Freiburg*. [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Gartenschlauch_von_Claes_Oldenburg_im_Eschholzpark_in_Freiburg.jpg] Erişim Tarihi (09.12.2024).
- SPEKTAKÜLER ŞEHİR HEYKELLERİ (t.y.) *Spektaküler Şehir Heykelleri*. [<https://sehirheykelleri.com>] Erişim Tarihi (07.07.2023).
- SHEIKH, S. (2007) Kamusal Alanın Yerine Ne mi? Ya da, Parçalardan Oluşan Dünya, *Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere. Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları*, der. P. Tan, S. Boynik, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul; 23-9.
- SMITH, R. (2008) Public Art, Eyesore to Eye Candy, *Landscape Architecture Magazine* 98 (12) 126-8.
- ŞENOL, G. (2006) *Türkiye'de Kamusal Heykel Muskadır!* [<https://v3.arkitera.com/sa8684-turkiye-de-kamusal-heykel-muskadir.html>] Erişim Tarihi (14.11.2023).
- TAN, P., BOYNIK, S. (2007) *Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere. Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- TANYELİ, U. (2009) *Türkiye'nin Görsellik Tarihine Giriş*, Akın Nalça Kitapları, İstanbul.
- TATE (t.y.a.) *Lost Art: Richard Serra*. [<https://www.tate.org.uk/art/artists/richard-serra-1923/lost-art-richard-serra>] Erişim Tarihi (10.06.2024).
- TATE (t.y.b.) *Pop Art*. [<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/pop-art>] Erişim Tarihi (12.04.2019).
- TATE (t.y.c.) *Abstract Expressionism*. [<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/abstract-expressionism>] Erişim Tarihi (12.07.2023).
- THE ART STORY (t.y.) *Claes Oldenburg*. [<https://www.theartstory.org/artist-oldenburg-claes.htm>] Erişim Tarihi (19.03.2019)

- TÜRK DİL KURUMU SÖZLÜKLERİ (t.y.) *Kamu*. [<https://sozluk.gov.tr>] Erişim Tarihi (14.11.2023).
- UYSAL, M.A. (t.y.) Mehmet Ali Uysal [<https://www.mehmetaliuysal.com/>] Erişim Tarihi (10.06.2024).
- UYSAL ÜREY, Z.C. (2023) Aesthetic Assessment of Kitsch: A Reading on Bad Taste in Kant's 'Critique of Aesthetic Judgment', *GRID Architecture, Planning and Design Journal* 6(2) 480-503.
- VIETNAM VETERANS MEORIAL FOUND (t.y.) *Maya Lin*. [<https://www.vvmf.org/About-The-Wall/history-of-the-vietnam-veterans-memorial/Maya-Lin/>] Erişim Tarihi (07.08.2024).
- WIKIPEDIA (t.y.) *Tilted Arc*. [https://en.wikipedia.org/wiki/Tilted_Arc] Erişim Tarihi (09.12.2024).
- WILLARD, M.B. (2019) When Public Art Goes Bad: Two Competing Features of Public Art, *Open Philosophy* 2(1) 1-9.
- YASA YAMAN, Z. (2011) "Siyasi / Estetik Silah" Olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel, *Metu Journal of the Faculty of Architecture*, 69–98.
- ZEYBEK, O. (2017) Kent Peyzajında Kitsch, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi* 7(16) 96–111.
- XXI (2015) *XXI Serbest Atış: Absürd Fikirlere Çağrı Kent Heykeli Yarışması*. [<https://xxi.com.tr/i/xxi-serbest-atis-absurd-fikirlere-cagri-kent-heykeli-yarismasi>] Erişim Tarihi (25.03.2019).

Received: 24.12.2023; Final Text: 22.11.2024

Keywords: Thematic city sculptures; city symbols; public art; urban aesthetics; public sculpture; Pop Art; kitsch

THE DEAD-END OF PUBLIC ART IN TURKEY: THE EXCESS OF "THEMED CITY SCULPTURES" – CITY SYMBOLS –

In recent years, public art in Turkey has been transformed into a branding tool and reduced to mere decoration to promote cities. Large-scale models of products and values associated with the region are strategically placed at intersections on main roads. Decisions regarding these "themed city sculptures" – city symbols – appear to be solely at the discretion of politicians, with their mechanical production monopolized by a few commercial enterprises. While these city symbols are proudly showcased, they face criticism from artists, architects, and urban planners for their aesthetic shortcomings, and are often ridiculed on social media. The problematic nature of presenting city symbols as public art arises from their isolated location on vehicle roads, hindering interaction with their surroundings and viewers. Despite evoking Pop Art sculptures, with their unusually sized figurative depictions of everyday objects, these symbols, lacking an intellectual and artistic creation process, pose challenges in being accepted as works of art. On the other hand, labelling city symbols as kitsch and the subsequent lack of serious consideration have impeded addressing the root causes of the problem. A comprehensive analysis can only achieve a viable resolution to this deadlock in Turkish public art. Consequently, this article evaluates city symbols within the context of public art, Pop Art and kitsch, aiming to answer the question: What prevents city symbols from being regarded as works of art?

TÜRKİYE'DE KAMUSAL SANATIN ÇIKMAZ SOKAĞI: "TEMALİ KENT HEYKELLERİ" -KENT SİMGELERİ- FURYASI

Türkiye'de kamusal sanat son yıllarda yerel yönetimlerin birbirleri ile rekabetlerinde kentlerin markalaşmasına hizmet eden bir araca dönüşmüş ve dekora indirgenmiştir. Bu amaçla, ekseriyetle kentlerin giriş çıkışlarında anayol üzerindeki önemli kavşaklara yerleştirilen "temalı kent heykelleri" -kent simgeleri- yöre ile özdeşleşmiş bir veya birden çok ürün veya değer büyük boy maketlerinden ibarettir. Kent simgeleri ile ilgili kararların tek başına siyasilerin iradesinde; mekanik üretiminin ise birkaç ticari işletmenin tekelinde olduğu görülmektedir. Kent simgeleri bir taraftan gururla sunulurken, diğer taraftan, özellikle sanatçılar, mimarlar ve kent planları tarafından kentlerimizi çirkinleştiren uygulamalar olarak eleştirilmekte; sosyal medyada alay konusu edilmektedir. Çoğunlukla araç yolları üzerindeki yalıtılmış konumlarından ötürü çevresi ve izleyiciler ile etkileşime geçemeyen kent simgelerinin, en başından, kamusal sanat olarak sunulması sorunludur; günlük hayattan sıradan nesnelerin alışılmadık boyutlardaki figüratif betimlemeleri olarak Pop Art heykelleri çağrışırsalar da, arkalarında düşünsel ve sanatsal bir yaratım süreci olmayan kent simgelerinin, kamusal mekân bağlamı dışında da sanat eseri olarak kabul görmesi zordur. Öte yandan, 2000 sonrasında bir furyaya dönüşmüş olan 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.

FATMA GÜL ÖZTÜRK BÜKE, Dipl. -Ing. Arch., Ph.D.

Studied architecture at the Universität Stuttgart (1994-2000). Obtained her Ph.D. degree in architectural history from the Middle East Technical University in 2010. Research interests include Byzantine Cappadocia, rock-cut architecture, vernacular settlements, historic urban landscapes, cultural and social sustainability, and disneyfication. gulozturk@cankaya.edu.tr

